



**Maria de Nazaré Faria
Varelas Graça**

**Comportamentos de Transgressão em Edna O'Brien
Leituras e Perspectivas**



**Maria de Nazaré Faria
Varelas Graça**

**Comportamentos de Transgressão em Edna O'Brien-
Leituras e Perspectivas**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Ingleses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Aline Salgueiro Seabra Ferreira, Professora Associada do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho

Aos meus pais, João e Lurdes e, em especial, ao meu pai por me ter apoiado ao longo deste tempo todo e, sobretudo, por ter sempre acreditado em mim.

Aos meus filhos, Mariana e Pedro que durante a realização desta dissertação me deram sempre o seu apoio, amor e muitos beijinhos cheios de força para eu continuar e por me terem feito sempre acreditar que valia a pena.

Ao meu marido, Amadeu, que de vez em quando, serviu de “cobaia” para a “testagem” de algumas das minhas convicções presentes neste trabalho. Pela sua presença constante, pelos inúmeros momentos que passou com os meus filhos para que eu tivesse todo o tempo do mundo.

o júri

presidente

Doutor Kenneth David Callahan, Professor Associado da Universidade de Aveiro.

vogais

Doutora Maria Aline Salgueiro Seabra Ferreira, Professora Associada da Universidade de Aveiro (Orientadora).

Doutora Maria Filomena Pereira Rodrigues Louro, Professora Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

agradecimentos

Desejo, desta forma, expressar a minha gratidão e reconhecimento a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a concretização deste trabalho:

Agradeço em primeiro lugar e de uma forma muito especial à minha orientadora, Professora Doutora Maria Aline Salgueiro de Seabra Ferreira, que ao longo deste tempo todo se mostrou sempre receptiva para acolher as minhas ideias, disponibilizando-se para me ouvir e aconselhar quer através da cedência de material bibliográfico, quer através dos seus comentários críticos, contributo valioso para a realização deste trabalho. Pela simpatia, apoio compreensão, e infinita paciência o meu Muito Obrigada.

Agradeço, igualmente, aos professores David Callahan e Anthony Barker pela contribuição que ambos tiveram na minha formação e pela abertura de horizontes que me proporcionaram.

O meu agradecimento vai também para todas as pessoas que em horas de desânimo me ajudaram a ver mais além e cujo contributo foi essencial para vislumbrar a luz ao fundo do túnel.

Obrigada, também, pela disponibilidade, pelo apoio, pela compreensão, pelos e-mails de incentivo, pelas pistas valiosas e, sobretudo, pela fotografias etiquetadas de momentos de serenidade.

Ao meu grupo, “The Norwich Survivors, that bunch of talkative and noisy women”, a minha gratidão profunda pela solidariedade e amizade demonstradas.

palavras-chave

comunicação não verbal, linguagem cinestésica, proxémica, comportamentos de transgressão, silêncio, rebelião, resiliência.

resumo

A adopção da Comunicação Não Verbal como uma estratégia narrativa usada pela escritora irlandesa Edna O'Brien na trilogia *The House of Splendid Isolation* (1994), *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999) constituiu o ponto de partida para a elaboração da presente dissertação. As áreas da Comunicação Não Verbal como a linguagem cinestésica ou a proxémica (a percepção do espaço e o uso que dele fazemos) revelaram-se pertinentes para a análise da referida trilogia. É, igualmente, objectivo deste trabalho problematizar algumas questões que se prendem com a expressão da voz e da experiência no feminino.

O corpo, portador de significação, deve ser lido como um texto que oferece uma multiplicidade de leituras e de diferentes perspectivas. Neste contexto, a expressão da voz e da experiência feminina passa necessariamente pela linguagem corporal, assumindo-se como uma alternativa ao discurso patriarcal. A exploração das potencialidades que o corpo oferece como portador de significado e como elemento de ruptura do discurso dominante será também motivo de análise e de discussão neste trabalho.

keywords

non verbal communication,body language,proxemics,transgressive behaviours, silence, rebellion, resilience.

abstract

The main purpose of this work is to analyse the trilogy, *The House of Splendid Isolation* (1994), *Down by the River* (1996) and *Wild Decembers* (1999) by the Irish writer Edna O'Brien, highlighting the role of Non Verbal Communication as a narrative strategy which reveals women's voice and experience. It will also be discussed how body language and proxemics are cunningly used by O'Brien as means to convey the idea that women have a discourse of their own which assumes itself as an alternative to the patriarchal one. The body portrays meaning and it should be read as a meaningful text. The multiplicity of readings and perspectives that are offered are quite interesting and enriching. This dissertation will basically offer personal readings of the above trilogy as well as an opportunity to discuss the potentialities of body language as a way of asserting women's identity and self expression.

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I – Vida e Obra de Edna O’Brien.....	19
Capítulo II – A Comunicação Não Verbal como uma estratégia narrativa subversiva	46
Capítulo III – Comportamentos de Transgressão: Leituras e perspectivas...	70
1. <i>House of Splendid Isolation</i>	77
2. <i>Down by the River</i>	110
3. <i>Wild Decembers</i>	130
Conclusão	152
Bibliografia.....	158

INTRODUÇÃO

A motivação subjacente à realização deste trabalho prende-se com a necessidade pessoal de exteriorizar e dar voz às leituras de várias obras da autora irlandesa Edna O'Brien, com especial enfoque na trilogia constituída por: *The House of Splendid Isolation* (1994), *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999).

Assim, o objectivo primordial desta dissertação é explorar e analisar o modo como esta trilogia se apropria de uma forma criativa e renovadora da Comunicação Não Verbal (*Non-Verbal Communication*), particularmente da linguagem cinestésica para asseverar a voz e a identidade feminina.

A cinestesia como instrumento de leitura da ficção de O'Brien gera novas perspectivas de interpretação ao mesmo tempo que imprime, insinuantemente, ao discurso narrativo uma sugestibilidade visual que apela aos sentidos dos/as leitores/as, tornando-os/as cúmplices desse mesmo discurso. Esta abordagem sugere a potencialidade de interpretar o corpo feminino como um texto que se assume e insiste em definir-se pela sua ousadia e irreverência, como uma estratégia narrativa inovadora que questiona, revolve e recria o conceito de escrita feminina.¹

Paralelamente, este instrumento de leitura e análise permite-nos evidenciar dissimulados comportamentos de transgressão e de que forma é que eles emergem do texto. Assim, os extractos das obras referidas foram seleccionados atendendo à sua relevância e textura no contexto da Comunicação Não Verbal. A sua

¹ Em *The Newly Born Woman*, Hélène Cixous refere a importância da linguagem corporal como expressão da voz e experiência feminina: "woman is more body than man is. Because he is invited to social success, to sublimation. More body hence more writing. For a long time, still, bodily, within her body she has answered the harassment, the familial conjugal venture of domestication, the repeated attempts to castrate her." (1996:95).

importância como exemplos sugestivos da criatividade literária de Edna O'Brien enriquece a nossa experiência de leitores/as como "voyeurs".

Ao enfatizar o corpo, as suas expressões mudas, a sua relação com os outros corpos, O'Brien sugere intensamente o corpo como portador de significado, como refere Kristeva em *Powers Of Horror: An Essay on Abjection*: "Significance is indeed inherent in the human body." (1982:10). O enfoque que O'Brien confere ao corpo e o modo como ele comunica, funciona, para o/a leitor/a, como uma fotografia etiquetada com sinais de alerta para que ele/a não descure os indícios que lhe vão sendo associados.

A exposição do corpo e o modo como ele se relaciona com os outros corpos numa dimensão espaço-temporal no discurso literário compele-nos a recorrer à Pragmática como ciência auxiliar da Linguagem. Ao estudar o discurso em contexto, a Pragmática oferece-nos um valioso contributo neste estudo de análise literária da ficção de Edna O'Brien.

Convém, no entanto, já clarificar que não é nosso intuito enveredar pelo caminho da Pragmática, mas que apenas nos infiltraremos sempre que for pertinente e necessário recorrer a algumas das suas noções para uma melhor compreensão e ilustração dos exemplos dados.

Deste modo, parece-nos importante num primeiro momento deste trabalho, apresentar algumas definições do termo *Pragmatics* e o que se entende por tal. Por exemplo, Geoffrey Leech (1997) no seu livro *Principles of Pragmatics* afirma: "Now many would argue, as I do, that we cannot really understand the nature of language itself unless we understand pragmatics: how language is used in communication." (1997:1).

Jef Verschuren em *Understanding Pragmatics* avança com uma definição bastante elementar que nos elucida sobre a importância da Pragmática como uma ciência auxiliar que procura estudar a linguagem:

At the most elementary level, **pragmatics**² can be defined as *the study of language use*³, or to employ a somewhat more complicated phrasing, *the study of linguistic phenomena from the point of view of their usage properties and processes*.

(1997:97)

No entanto, para Stephen C. Levinson (1997), definir o termo *Pragmatics* é uma tarefa difícil, já que existe alguma divergência quanto à sua delimitação como ele próprio refere: "Such a definition is, however, by no means easy to provide, and we shall play with a number of possibilities each of which will do little more than sketch a range of possible scopes for the field." (1997:5).

Contudo, e apesar da disparidade de opiniões, Stephen C. Levinson afirma convictamente: " (...) so pragmatics is the study of language usage." (1997:5).

A Comunicação Não Verbal (**CNV**) constitui uma das vertentes estudadas pela Pragmática, na medida em que pressupõe a existência de um contexto linguístico o qual implica uma contínua escolha do que se pretende comunicar e como se pretende comunicar, como explica Verscheuren:

In many cases, the interlocutors' position in the physical world is important in determining certain linguistic choices and their meanings. (...) Many types of verbal behaviour are strongly associated with particular **body postures**⁴. (...) **Gestures** tend to accompany spoken language to varying degrees and varying forms.... (...) Similarly, **gaze** is a significant accompaniment of oral interaction.

(1997:100)

A citação acima transcrita aponta, indubitavelmente, para uma sucessão de elementos não verbais, tais como *body postures*, *gestures*, *gaze*, que condicionam

² Negrito do autor.

³ Itálico do autor.

⁴ Ênfase minha.

intrinsecamente o discurso verbal, inculcando-lhe emoções, determinando escolhas que se caracterizam pela opção de umas em detrimento de outras.

No entanto, como é facilmente perceptível, a definição de Comunicação Não Verbal não é, de modo algum, consensual. A diversidade dos fenómenos que ocorrem a este nível é de tal modo vasta que é difícil chegar a uma definição precisa dos elementos não verbais que este termo encerra. Por outro lado, não existe unanimidade quanto às áreas ou vertentes que constituem a Comunicação Não Verbal nem um enquadramento teórico dos mesmos que nos permita analisar e classificar as variantes culturais e situacionais. Assim, desde a expressão facial, os gestos, o vestuário, passando pela dança, o teatro, a pintura, o toque, o posicionamento do corpo, a distância que cada um interpõe entre si e o outro, o silêncio... A ausência de palavras e a falta do controlo consciente por parte dos sujeitos envolvidos surgem como as características mais distintivas deste processo de interacção.

Por Comunicação Não Verbal entende-se, por conseguinte, todas as informações que são transmitidas através dos movimentos e posições corporais. A proxémica (*Proxemics*)⁵ e a comunicação tátil (*Haptics*) são modalidades que fazem parte, igualmente, da Comunicação Não Verbal e constituem aspectos pertinentes em foco neste estudo. Naturalmente que esta modalidade integrante do sistema da linguagem está dependente do contexto cultural onde ocorre sendo, por isso, a sua interpretação variável de acordo com a cultura a que se refere.

Por outro lado, o uso da Comunicação Não Verbal surge como uma opção que encerra em si mesma pressupostos bem específicos, ou seja, o seu uso é determinado em função de determinadas escolhas que se faz e cujo objectivo é evidenciar determinados aspectos.

⁵ Os estudos de Edward T. Hall (1969) sublinham a importância do comportamento não verbal na comunicação interpessoal e inter/intra cultural. Hall utiliza o termo *Proxemics* para definir o conjunto de: "Interrelated observations and theories of man's use of space as a specialized elaboration of culture." (1969:103)

Na nossa opinião, é precisamente este fenómeno que ocorre na ficção de Edna O'Brien: a justaposição do **discurso não verbal**⁶ como uma escolha. Como sugere Verscheuren: "(...) using language must consist of *the continuous making of linguistic choices*,⁷ consciously or unconsciously, for language-internal (i.e. structural) and /or language- external reasons. (1997:55, 56).

Por outro lado, se importa escolher o que se vai dizer não é de somenos importância escolher que estratégias utilizar para se dizer o que se quer dizer.

De novo, Verscheuren declara: "(...) Speakers do not only choose forms. They also choose strategies." (1997:56)

A relevância desta afirmação é vital para compreendermos a genialidade da ficção de Edna O'Brien. Ao adoptar a linguagem corporal como uma estratégia narrativa O'Brien veicula e evidencia comportamentos que se caracterizam essencialmente como transgressores. As sub – categorias que este termo abarca, e que são invulgarmente exploradas por O'Brien, obrigam-nos a uma leitura diferente, exigindo-nos uma postura distinta perante aquilo que nos é dado a ler.

O ritmo de leitura que resulta do dinamismo subjacente à visualização do corpo em movimento aliado à prosa insinuativa de O'Brien cria momentos narrativos que se diriam quase fotográficos. A intensidade diegética é crescente à medida que os corpos se expõem e são iluminados de diferentes ângulos.

A nosso ver, a ficção de O'Brien está impregnada desta intencionalidade (narrativa) que se traduz na selecção de determinados momentos narrativos, na sua focalização, na escolha do ângulo de iluminação, na etiquetagem, no modo como as suas personagens interpretam aquilo que lhes é dado a ver. Daí que não seja de estranhar que algumas passagens da trilogia referida se caracterizem pela sua duração narrativa ou pela descrição pormenorizada de determinado objecto ou mesmo peça de vestuário. Amanda Greenwood (2003) a este propósito refere o estudo de Mary Salmon (1990) sobre O'Brien:

⁶ Ênfase minha.

⁷ Itálico do autor.

Salmon's analysis places O'Brien's fiction within the context of the Beauvoir's identification of the masquerade, later redefined by Irigaray as mimesis of the process through which femininity is learned through imitation of patriarchal ideals; (...) [Salmon] points out that 'clothes as a metaphor for identity recur in all [O'Brien's] novels and stories' and that 'the characters wearing them know they are only theatrical substitutes for secure self-acceptance.

(2003:8)

Perante tais pressupostos, parece-nos ser legítimo argumentar que Edna O'Brien introduz na sua ficção, e de uma forma sublime, um novo "modus operandi" que é, simultaneamente, uma estratégia narrativa: a Comunicação Não Verbal como catalizador do discurso narrativo susceptível de acelerar ou de retardar a própria narrativa. Aliado a este aspecto, saliente-se a ambivalência deste "modus operandis". Por um lado, permite-lhe retratar as suas personagens femininas como personagens em permanente transgressão que ousam afrontar o discurso patriarcal vigente. Por outro lado, O'Brien apodera-se desta estratégia narrativa para legitimar a sua convicção de que as suas heroínas se afirmam pela sua capacidade de desafiar a ideologia patriarcal, que as percebe como marginais através de uma linguagem muito própria – a linguagem corporal.

A este propósito Anne Smith no seu livro *Readings of Exile and Estrangement in Julia Kristeva* afirma: "But I do maintain that women may have a different relationship to the symbolic and the body which is capable of producing a different identification with language and thought." (1996:16)

Analogamente, o uso tácito da Comunicação Não Verbal permeabiliza o discurso das personagens femininas, conferindo-lhe nuances subversoras que se entrosam com o comportamento transgressor por elas assumido.

O princípio subjacente a esta forma de narrar reside na convicção que escrever é, fundamentalmente, revelar emoções, esvaziar as palavras do seu significado, expor a sua nudez. Porém, o impulso de revelar emoções e

transformá-las numa sequência harmoniosa de palavras não é, de modo algum, uma tarefa fácil. No entanto, Edna O'Brien alcança esse feito com notável mestria.

Na sua opinião, a linguagem é um instrumento de revelação, o qual se afirma como um instrumento de poder. Em Lit chat. www.salon.com, Edna O'Brien declara:

Language is an extraordinary thing. It is more extraordinary than any nuclear weapon. You can do anything with it. (...) You can turn it inside out. You can twist it, you can make a galaxy with it, and bring out in the reader emotion and excitement and an ecstasy the reader did not know he or she was capable of.
<http://www.salon.com/02dec1995/departments/litchat.htm:page 1>)

Inerente ao poder da linguagem como um instrumento de revelação, Edna O'Brien refere o papel activo do/a leitor/a como um agente em permanente “autoconstrução” e em descoberta de si mesmo/a. Esta relação texto – leitor/a é uma relação interactiva já que ela pressupõe a existência de um/a leitor/a que procede à desconstrução e reconstrução da significação narrativa. Esta perspectiva exige a invenção de um/a leitor/a cúmplice construtor/a de significados e organizador/a de sentidos.

Assim, a linguagem na ficção de O'Brien é um processo significativo que nasce da interacção entre o corpo e o que é projectado nele criando, desta forma, um novo conceito de texto. A linguagem entendida como uma organização significativa de relações pressupõe, naturalmente, a existência de um/a interlocutor/a activo/a que intervenha na construção e interpretação desse mesmo processo. Por outro lado, o/a leitor/a transforma-se num/a viajante, um/a *voyeur* como afirma Anne Smith:

Literature brings us to the brink of existence. Its imaginary landscapes invite the reader to be a voyager filled with wonder, but the prospect of the marvellous that dazzles the eye may also open on to a dark world of terror and despair.

(1996:11)

Aliado a este aspecto, realce-se a impetuosidade da linguagem que transborda da ficção de Edna O'Brien que, de tão intensa e sugestiva, compele o /a leitor/a a dialogar com o próprio texto. Esta relação dialógica erigida pela textura da própria narrativa cria momentos narrativos bastante importantes, nos quais os/as leitores/as são os únicos/as testemunhas oculares, por exemplo, no caso da violação de Mary, em *Wild Decembers*.

Na análise desta trilogia houve, igualmente, a preocupação de abordar a relação do corpo feminino com o espaço em que este se move. De entre as várias leituras, demos especial ênfase àquelas que nos pareceram basilares para fundamentar a nossa premissa inicial – a Comunicação Não Verbal, mais especificamente a linguagem corporal, como uma estratégia alternativa ao discurso patriarcal. Esta perspectiva imprime à trilogia em foco uma leitura diferente que se traduz numa visão diferente do corpo feminino como uma antologia de experiências viva e por isso em permanente movimento.

Iris Marion Young (2005) no seu interessantíssimo livro: *On Female Body Experience, "Throwing Like a girl" And Other Essays,* sintetiza algumas ideias relevantes no tocante à questão género e sexo. Assim, apresenta a noção de "lived body" reconstituída por Toril Moi como uma possibilidade de substituir a noção de "gender" e a distinção entre "sex and gender": "The lived body is a unified idea of a physical body acting and experiencing in a specific sociocultural context; it is body-in-situation." (16)

A peculiaridade desta afirmação consiste, a nosso ver, na percepção do corpo feminino como um suporte das relações que este estabelece e experimenta com o contexto sócio-cultural em que se movimenta. Mais adiante, este termo é alargado e a noção de "lived body" é dimensionada para um plano onde o privado e o público se entrecruzam: "To claim that the body is a situation is to acknowledge that the meaning of a woman's body is bound up with the way she uses her freedom" (16).

A intersecção entre o corpo feminino e as experiências resultantes da teia de relações que este estabelece desde a sua formação determinam a sua posição e o modo como ele é percebido pelo olhar dos outros, especificamente, pelo olhar masculino. Iris Marion Young refere a este propósito:

The body as lived is always enculturated : by the phonemes a body learns to pronounce at a very early age, by the clothes the person wears that mark her nation, her age, her occupational status, and in what is culturally expected or required of women.(...) Contexts of discourse and interaction position persons in systems of evaluation and expectations which often implicate their embodied being; the person experiences herself as looked at in certain ways, described in her physical being in certain ways, she experiences the bodily reactions of others to her, and she reacts to them.

(2005:17)

Nas obras estudadas, *The House of Splendid Isolation* (1994), *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999), a noção de "lived body" é, na nossa opinião, explorada de uma forma singular. A perspetivação do corpo feminino iluminado sobre diferentes ângulos, onde o pormenor da narração assume uma importância fundamental, é determinante no modo como o percebemos como portador de significação, conforme refere Iris Marion Young: " It is the body in its orientation toward an action upon and within its surrounding that constitutes the initial meaning-giving act." (35)

Neste estudo, e como já referido anteriormente, a nossa atenção irá centrar-se, sobretudo, na análise da exposição do corpo feminino e na sua relação com os outros corpos numa dimensão espaço-temporal. Tal como mencionámos anteriormente neste trabalho, todo o movimento ou expressão é possuidor de significado no contexto em que se insere. Os elementos que estruturam a linguagem não verbal são de natureza diversa, tais como, o corpo, a postura, o toque, as expressões faciais e um conjunto de outros sinais com os quais somos

confrontados diariamente. Apesar da sua natureza diversa todos eles transmitem uma mensagem, que frequentemente passa despercebida e, por isso mesmo, pode interferir na nossa relação com outrem. Daí, que todo o comportamento não verbal numa situação de interacção é portador de uma mensagem.

Segundo esta abordagem, optaremos pela designação – linguagem cinestésica que conglomeram o conjunto dos movimentos corporais a saber: o contacto visual (*eye contact*), gestos (*gestures*), expressões faciais (*facial expressions*), postura (*posture*) e os movimentos da cabeça (*nodding*). Pareceu-nos relevante, também, a inclusão de uma outra vertente da Comunicação Não Verbal, pouco explorada pela análise literária, e que é a ciência do toque, que na língua Inglesa encontra-se sobre a denominação de *Haptics*.

De igual modo, assume-se como bastante relevante na exploração desta trilogia o conceito de proxémica. Este termo assume-se pertinente na nossa análise na medida em que o corpo se move dentro de um determinado espaço, sendo esse espaço determinante no modo como ele se relaciona com os outros. A relação corpo – espaço assume um papel bastante marcante na exploração do primeiro livro desta trilogia, *House of Splendid Isolation*.

A dimensão psicológica da personagem principal da narrativa, Josie, constrói-se gradualmente, à medida que ela toma consciência do lugar que ocupa na vida do seu marido, James e na casa do lago. Progressivamente, Josie vai conquistando e impondo o seu estatuto como mulher e esposa e, posteriormente a sua posição como proprietária da casa após a morte do seu marido. A intersecção entre o espaço em que se move e a construção da sua identidade pessoal e sexual é um dos aspectos a abordar neste estudo, mais precisamente no terceiro capítulo.

Assim, neste momento do nosso trabalho, parece-nos importante explicitar o uso da expressão proxémica como um termo recorrente na nossa análise e de que modo é que ele concorre para a sustentabilidade da nossa premissa inicial.

As teorias que envolvem o conceito de espaço e que foram desenvolvidas pelo antropólogo americano Eduard T. Hall a partir de estudos realizados por

Sapir (1927) e Whorf (1956) assentam na conceptualização do espaço como: “Proxemics, the study of man’s perception and use of space.” (51)

As implicações culturais subjacentes ao modo como cada um de nós se posiciona e o uso que faz dele, acarreta consigo determinadas intenções comunicativas que condicionam as nossas relações interpessoais. Este conceito reveste-se de um grande interesse e utilidade, pois permite-nos avaliar o tipo de relacionamento que pretendemos estabelecer com o outro. Paralelamente, é um indicador cultural do modo como os indivíduos se organizam em determinada cultura e em determinado contexto e como isso influencia e determina em culturas multilingues o relacionamento entre os diversos grupos étnicos.⁸ Hall no seu artigo, “Proxemics” (Setha M .Low et al.2003) refere:

People from different cultures inhabit different sensory worlds (...) They not only structure spaces differently, but experience it differently, because the sensorium is differently “programmed”. There is a selective screening or filtering that admits some types of data while rejecting others. (52)

De uma forma geral, o termo *proxémica* define o conjunto de observações e de teorias referentes ao uso do espaço na comunicação pelo ser humano. A maneira inconsciente como cada um de nós estrutura o seu micro-espaço está intrinsecamente relacionada com a nossa cultura e o modo como a percebemos. Hall explora o comportamento *proxémico* como um indicador da dimensão cultural cuja interpretação é significativa na medida em que ele retrata o microcosmo social, os seus valores e o seu modelo de funcionamento. Nas suas palavras:

⁸ Hall (1968) enfatiza a inter-relação espaço-tempo como factor(es) condicionante(s) da experiência individual e do modo como as experiências são organizadas em torno deste eixo.. Hall define *proxémica* como o estudo da estruturação inconsciente do micro-espaço humano. Assim, na sua opinião o espaço pessoal que rodeia o corpo humano funcionaria como uma dimensão oculta, uma espécie de “bubble”.

Physical contact between people, breathing on people or directing one's breath away from people, direct contact or averting one's gaze, placing one's face so close to another that visual accommodation is not possible, are all examples of the kind of proxemic behaviour that may be perfectly correct in one culture and absolutely taboo in another. (57)

Segundo esta perspectiva, afigura-se-nos relevante explorar a área da proxémica, como um instrumento auxiliar na análise literária, na medida em que o seu contributo é inestimável para validar as premissas subjacentes à elaboração deste estudo.

Hall menciona a importância da percepção espacial na Literatura como uma estratégia de aproximação entre o/a escritor/a e o/a leitor/a funcionando, simultaneamente, como um estimulante visual susceptível de criar e de activar mecanismos dinâmicos de significação como ele próprio insinua:

An examination of the writer's sense impressions reveals much about his perceptual world. If a writer refers to vision to build his images it is possible to examine these images to determine what kind of vision he uses. (...) What is the role of olfaction and touch? (60)

Mais adiante, Hall questiona que género de evocações espaciais o/a escritor/a transmite à sua audiência e que pressupostos culturais estão por detrás dessas escolhas⁹: "The question I asked myself was: 'What clues does the writer provide the reader that enable him to construct a spatial image? 'It seemed to me that an analysis of passages that are spatially evocative should be revealing.'"(60).

Ainda neste artigo, "Proxemics", Hall apresenta alguns exemplos de textos literários nos quais a representação da noção de espaço reflecte a crescente tomada

⁹ O termo "selective screening" referido por Hall implica, na nossa opinião, a selecção de um conjunto de percepções de experiências culturais (que são únicas porque cada um de nós percebe de forma diferente a mesma realidade) que, obviamente, estão imbuídas de determinados valores ideológicos. A presença deste filtro condiciona e determina a construção conceptual do mundo que nos rodeia, levando a que conceitos como *realidade* ou *verdade* sejam diferentes de pessoa para pessoa e de cultura para cultura.

de consciência da importância da natureza proxêmica quer nas relações interpessoais quer na compreensão da diversidade dos contextos culturais que compõem o nosso puzzle geográfico:

Mark Twain was fascinated with spatial imagery and its distortion. He set out to create impossible spatial paradoxes in which the reader “sees” intimate details at incredible distances, or experiences spaces so vast that the mind boggles at comprehending them. (...) Kafka, in *The Trial*, emphasizes the body and the role of kinesthetic distance perception. The vitality of St. Exupéry’s images is in his use of kinesthetic, tactile, olfactory, and auditory perceptions. (61)

Assim, e porque partilhamos a convicção de que a Comunicação Não Verbal assume uma função bastante importante na ficção de Edna O’Brien em geral e, particularmente, na trilogia em foco, na medida em que ao captar o corpo em movimento, (como se fosse uma câmara de filmar) retrata e amplia os seus traços físicos distintivos, inculcando-lhes impressões de toque, de cheiro, incutindo-lhes significação e expressividade, impulsionando-o a interagir com os outros corpos e com o espaço que os rodeia, conferindo a esses movimentos e gestos representatividade narrativa, erigindo teias de significação que se ramificam em diversas orientações, permitindo uma leitura diferente das obras estudadas e simultaneamente do corpo feminino, gerando, na nossa perspectiva, uma forma “sui generis” de escrever no feminino.

Aliado aos aspectos referidos, pensamos ser, identicamente proeminente, o facto de a Comunicação Não Verbal, como estratégia narrativa, expor comportamentos de transgressão que se afirmam, indubitavelmente, como modelos alternativos que questionam o poder patriarcal e forçosamente o sistema ideológico que o sustenta. Neste contexto, pensamos ser possível argumentar que esta estratégia narrativa – a Comunicação Não Verbal – irrompe como um elemento de ruptura na ficção de O’Brien, expressando, por conseguinte, de uma forma inovadora, a voz e a experiência feminina através de modalidades não

verbais como a resistência e, sobretudo, a resiliência – capacidade de resistir e de sobreviver, com dignidade, a situações de opressão, de violência e subjugação.

Catherine Nash no seu cativante artigo “Remapping the Body/Land: New Cartographies of Identity, Gender and Landscape in Ireland” refere o seguinte:

Similarly, the body can be read as a text whose socially inscribed attributes function as part of a deployment of power. As Elizabeth Grosz writes, the body, as well as being the site of knowledge-power is “also a site of resistance, for it exerts a recalcitrance, and always entails the possibility of being self-marked, self-represented in alternative ways.” (245)

Seguindo esta linha de pensamento, e consubstanciando o argumento que subjaz à estrutura do presente trabalho, achamos por bem alargar “geograficamente” o conceito de espaço e explorá-lo: “as central both to masculinist power and to feminist resistance.” (Blunt & Gillian Rose, 1994:1)

Estas autoras, referindo o estudo da antropóloga Shirley Ardener (1981), salientam a funcionalidade do espaço na definição e diferenciação dos comportamentos femininos e masculinos bem como as respectivas atribuições sociais. Segundo esta perspectiva, este estudo parece confirmar que a noção de identidade é construída socialmente, ou seja, determinada pelo espaço que é atribuído a cada um. As implicações decorrentes da dualidade espaço público versus espaço privado levam Blunt & Rose a afirmar:

She [Shirley Ardener] argued that the “social map” of patriarchy created “ground rules” for the behaviour of men and women, and that the gender roles and relations of patriarchy constructed some spaces as “feminine” and others as “masculine” and thus allocated certain kinds of (gendered) activities to certain (gendered) places.

Gender difference was seen as inscribing spatial difference

(1994:1)

Com a finalidade de clarificar os nossos objectivos, iremos, em seguida enunciar os princípios que orientaram a organização e elaboração do nosso estudo.

Subjacente à análise de cada obra houve a preocupação de seleccionar as passagens que melhor ilustrassem os propósitos do nosso trabalho. Em primeiro lugar, isolar os fragmentos cujo suporte narrativo fosse a linguagem corporal, (*body language*). Em segundo lugar, identificar os comportamentos aí expressos como comportamentos de transgressão. Para atingir esses objectivos, procurou-se fazer o estudo desses pontos cardeais de uma forma sistemática, ou seja, utilizar processos específicos que nos permitissem fazer incidir a nossa leitura no nosso objecto de estudo.

Por outro lado, tentou-se conferir à estrutura interna deste estudo uma certa linearidade que traduzisse, de forma explícita, as estratégias narrativas que O'Brien emprega para contrapor o discurso não verbal das suas heroínas ao discurso patriarcal dominante que ecoa sistematicamente ao longo desta trilogia como um discurso castrador e tirânico. Neste contexto, optámos por analisar simultaneamente as três obras e examinar de que modo se fazem sentir as diferentes modalidades da Comunicação Não Verbal e demonstrar de que forma é que a linguagem corporal se impõe como uma estratégia subversiva na ficção de Edna O'Brien, e como esta estratégia se evidencia na trilogia oferecendo-nos uma leitura necessariamente diferente e, por isso, mesmo, inovadora.

Assim, o trabalho que apresentamos encontra-se dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo tem como finalidade apresentar a autora irlandesa Edna O'Brien e a sua obra literária que em Portugal é praticamente desconhecida. Na Irlanda, os seus livros continuam proibidos e a sua presença aquando de acontecimentos literários é bastante contestada. Edna O'Brien é uma autora bastante polémica pela forma acutilante com que retrata o conservadorismo irlandês e o fardo de um Catolicismo que atrofia a mente e absorve a força e a rebeldia de quem tenta desafiar e violar os seus mandamentos.

Ao abordar este assunto, numa entrevista dada a James F. Clarity O'Brien fala de Deus e das suas convicções. Abramos, pois, aspas ao discurso directo:

I'm convinced there is. I'm also frightened. Nothing is ever simple, especially one's own feelings and one's own fears. If there is no God and death simply means nothing, negato, nada, that's very hard to countenance. The idea of nothing is almost unthinkable to a thinking mind and to an emotional mind and an intense mind. Equally so, if there is a God and He resembles the version I was reared on in the Catholic Church, then He's a punishing God and He might –notice He's a He, hasn't become a She yet – dispatch one to purgatory or to hell, which is no laughing matter.

<http://www.partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien.lunch.html>.

De igual modo, em *Mother Ireland* (1976), o seu livro de memórias, O'Brien relembra a presença diária desde Deus punitivo, sempre onnipresente e onnipotente que consome o corpo e enfraquece a mente, controlando e vigiando qualquer pensamento, qualquer movimento como relembra O'Brien:

Life was fervid, enclosed and catastrophic. The spiritual food consisted of the Crucified Christ. His passion impinged on every thought, word, deed and omission, and sometimes in the wild fancifulness of childhood it was as if one caught sight of Him on a hill stretched out upon a Cross betwixt two thieves, with women at the foot of it, gnashing and weeping.

(1976:42)

No segundo capítulo, procuramos expor e problematizar algumas questões que se prendem com o enquadramento conceptual e teórico do nosso trabalho nomeadamente o tema do silêncio e exclusão da voz feminina o que naturalmente suscita outros temas tais como: a procura de uma voz feminina autêntica que expresse a experiência e a vivência da mulher, ou a construção da identidade feminina numa sociedade patriarcal e a análise das consequências do discurso

masculino na construção dessa mesma identidade.¹⁰ Procuraremos, ainda neste capítulo, examinar a questão do mutismo como técnica de resistência e sobrevivência feminina numa sociedade patriarcal que pretende, a todo o custo, silenciar a experiência feminina através de diversos métodos como a intimidação, a violência, ou a marginalização. Aliado a este aspecto exploraremos, igualmente, a atitude de resiliência, que caracteriza as heroínas desta trilogia, como uma estratégia de sobrevivência, enfatizando a sua extensão construtivista e positiva face à adversidade.

Finalmente, o terceiro e último capítulo é dedicado à análise da trilogia *The House of Splendid Isolation* (1994) *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999). Procuraremos, neste capítulo, expor as passagens mais significativas e determinantes que possam validar o nosso argumento inicial. Posteriormente, tentaremos analisar esses segmentos narrativos, decompô-los com o objectivo de tornar visível a opção da Comunicação Não Verbal como uma estratégia que se sobrepõe ao discurso patriarcal como alternativa e como expressão da experiência e da voz feminina.

Analogamente, parece-nos proeminente evidenciar de que modo é que a linguagem corporal se reveste de um cariz prevaricador, insinuando-se como um modelo de transgressão questionando comportamentos femininos pré-estabelecidos por um conjunto de normas preponderantemente masculinas. Neste capítulo, pretende-se, ainda, analisar de que forma é que o conceito de proxémica nas suas diversas ramificações vai ao encontro das nossas convicções, enquanto “site of feminine resistance”, e eixo em torno do qual se entrelaça a construção da identidade pessoal e sexual feminina, assumindo, decisivamente, na ficção de O'Brien um papel relevante.

O estudo de Marilyn Frye contemplado por Blunt & Rose sugere: “that the possibilities for behaving in particular ways depend on the meaning given to

¹⁰ Cameron (1990) refere a este propósito: “Many strands in the feminist critique of language have specifically concerned themselves with representation. They have concluded, on the whole, that our languages are sexist: That is, they represent or “name” the world from a masculine viewpoint and in accordance with stereotyped beliefs about the sexes.” (12).

femininity-Woman-in patriarchal discourses, and that those meanings are grounded in physical spaces.” (1996:2)

Partilhando este argumento e configurando-o no binómio espaço público/espço privado pensamos ser de toda a pertinência explorar este princípio e analisar o modo como ele se institui como um elemento vital de protesto, de contestação e possivelmente de (re) negociação na trilogia em foco.

Uma outra vertente que tentaremos explorar neste estudo, sem no entanto, incorrer no seu aprofundamento, foi, e sempre que nos parecia atinente, co-relacionar o discurso feminino inserido num contexto de colonização.

Frequentemente, a leitura da trilogia de O'Brien sugere-nos ecos de um período de colonialismo e subsequente opressão, onde o discurso feminino aparece imbuído de tonalidades repressivas que nos remetem para a situação de domínio e subjugação que caracterizou a relação do Reino Unido com a Irlanda.

Pensámos ser pertinente, igualmente, problematizar no presente estudo algumas questões que se prendem com o uso da Comunicação Não Verbal nas suas diferentes vertentes na literatura e de que forma é que esta opção emerge, nesta trilogia, como uma estratégia narrativa subversiva que pretende testemunhar que existe uma voz e uma identidade feminina capazes de interpretar o mundo à sua volta e de lhe dar um sentido.

Estamos certos que esta modesta abordagem é apenas uma das múltiplas facetas a explorar na ficção de Edna O'Brien. Contudo esperamos, sinceramente, com este trabalho contribuir para despertar o interesse para a obra literária desta autora e abrir caminho a outros possíveis estudos.

CAPÍTULO I – Vida e Obra de Edna O'Brien

Na Literatura Inglesa Contemporânea, Edna O'Brien afirma-se como uma escritora comprometida com a realidade sócio-cultural e política do seu país: a Irlanda. A trilogia composta por *The House of Splendid Isolation* (1994) *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999) é disso exemplo. Esta trilogia reflecte o seu amadurecimento como escritora e corresponde a uma fase da sua vida pessoal em que Edna O'Brien centra o enfoque da sua ficção em casos verídicos, como é o caso *The House of Splendid Isolation* e de *Down by the River*.

O primeiro livro desta trilogia foca a legitimidade política do Exército Republicano Irlandês e como refere Sophia Hillan King (2000)¹¹: “is loosely based upon the case of Dominic ‘Mad Dog’ McGlinchey, one of a number of IRA prisoners whom O'Brien visited in prison while researching this novel.” (52).

O segundo livro *Down by the River* é baseado no célebre e polémico ‘X case’, que agitou o panorama político/religioso e contribuiu para a alteração da lei do aborto na Irlanda. Na introdução ao seu livro, *Abortion and Nation*, Lisa Smyth (2005) alude ao impacto deste caso, na altura junto dos Mass Media e da opinião pública, em geral:

On 12th February 1992, a headline appeared on the front page of the liberal left wing newspaper *The Irish Times*, announcing ‘State attempts to stop girl’s abortion’. A fourteen-year-old pregnant rape victim, referred to as ‘X’, had been issued with a temporary High Court injunction, preventing her from obtaining an abortion, and from leaving the State for a period of nine months. The right to life of

¹¹ Sophia Hillan King, “On the Side of Life: Edna O'Brien’s Trilogy of Contemporary Ireland” é um artigo bastante interessante que aborda principalmente a trilogia de O'Brien focando os aspectos mais prementes enfatizando, sobretudo, a intertextualidade e “intratextualidade” entre as três obras e o modo como “elas falam consigo e entre si.”

X's foetus, constitutionally recognized since 1983, was judged to outweigh her own right to bodily integrity and freedom of movement. The news became the focus of extraordinary public controversy, as mass demonstrations demanding the removal of the injunction became the daily events. The State's action, effectively compelling a fourteen-year-old girl to carry pregnancy conceived through rape, was greeted with popular outrage.

(2005:1)

Analogamente, *Wild Decembers* focaliza temáticas bastante atuais: a questão da posse da terra e o peso da história e dos antepassados na consciência individual irlandesa.

Segundo Declan Kiberd (1995), o conceito de "irishness" é o resultado da história da própria Irlanda. Devido à sua posição geográfica e às suas características naturais que ofereciam condições para o estabelecimento da pastorícia e agricultura, a Irlanda foi sendo sucessivamente invadida e cobiçada pelos mais diversos povos.

No entanto, para John O'Beirne Ranelagh (1983) a história desta nação é marcada por dois momentos distintos como se depreende das suas palavras:

First, a recognizable Irish nation, of course over time itself a conglomerate of many "nations", distinct from a British nation, with its own language, customs and lore dating back from the iron age, survived right into the nineteenth century. Secondly, over the centuries of increasingly powerful and centralized British government, ruling social and political pressures combined first to make Irish people feel and then to believe that they were inferior. This is one of the worst things that any nation or race can do to another.

(1983:Preface)

Porém, Declan Kiberd (1995) remete-nos para uma outra perspectiva, na qual a questão da identidade irlandesa existe por oposição à identidade do seu colonizador como ele próprio refere na introdução do seu livro, *Inventing Ireland*:

If God invented whiskey to prevent the Irish from ruling the world, then who invented Ireland?

(...) No sooner is that admitted than a second answer to the question suggests itself: that the English helped to invent Ireland, (...) Through many centuries, Ireland was pressed into service as a foil to set off English virtues, as a laboratory in which to conduct experiments....

If England had never existed, the Irish would have been rather lonely. Each nation needed the other, for the purpose of defining itself.

(1995:2-3)

A reciprocidade latente neste processo de construção de identidade nacional é, na nossa opinião, algo forjada revelando um certo favoritismo a favor da colonização inglesa como um mal necessário para o desenvolvimento económico-social da Irlanda.

Este esquema conceptual que aponta para a configuração do nascimento da consciência nacional como uma inevitabilidade histórica, consequência do entrecruzar de discursos de poder é analisada, igualmente, por Lisa Smyth (2005) da seguinte forma:

Contestation over discourses of nationhood depends on competing, normatively defined categories of identity and difference, which emerge, necessarily, through the operation of power. Thus, who or what counts as “the nation” is constructed in relation to what or who counts as “foreign”. In particular, colonial and colonized national identities are often constructed relationally. Likewise, Irishness is generally constructed as not English, in the tradition of anti-colonial republican nationalist discourse.

(2005, 34-35)

Intrínseco a este processo de imperialismo e colonização, em todas as circunstâncias perfeitamente distinto, daquele que caracterizou outras colónias inglesas, por exemplo, a Índia, está a questão da usurpação e a expropriação das terras por parte da Inglaterra como estratégia de aniquilar qualquer tentativa de insurreição por parte dos irlandeses.

Segundo este ângulo de visão, Declan Kiberd estabelece, interessantemente, uma distinção entre imperialismo que define como: “a term used to describe the seizure of land from its owners and their consequent subjugation by military force and cultural programming, “e colonialismo, termo que, na sua opinião: “involves the planting of settlers in the land thus seized, for the purpose of expropriating its wealth and for the promotion of the occupiers’ trade and culture.” (1995:5)

A este propósito, O’Brien numa entrevista dada a Katie Bolick refere o peso do passado e a disputa pela posse da terra como questões prementes na sua ficção, e em especial em *Wild Decembers* onde a luta pelo poder da terra se confunde com a história de libertação da Irlanda do domínio inglês como esclarece O’Brien na seguinte passagem:

We are each of us the result of our past. This is not a question of nostalgia or looking backwards, it is the emotional, political, cultural, and spiritual effects on us of both our subjective and ancestral experience. For the characters in *Wild Decembers* the holding on to land is as vital as the holding on to life. They are interchangeable. Ireland was conquered for hundreds of years, and having been deprived of their lands, and kicked from their small cottages, people have an inherited fear of being dispossessed.

<http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2000-04-20.htm>

Curiosamente, Sophia Hillan King relata um episódio singular ocorrido pouco tempo depois da publicação de *Wild Decembers* e que, no seu entender, vem comprovar a actualidade da ficção de O’Brien e o seu comprometimento e empenho, como escritora, com a realidade do seu país:

The plot of *Wild Decembers*, Edna O'Brien's third and final novel in her recent trilogy of life in modern Ireland, might seem far-fetched, if the very horror she describes had not occurred and, with almost eerie synchronicity, been reported in the press within weeks of the book's publication in 1999. The central event in the novel is the crazed killing by a farmer of his neighbor and former friend. It caused one Irish reviewer to write that: "O'Brien often seems out of touch with the locality about which she writes." Yet, barely one month later, a newspaper account reported the horrific murder by a man of his neighbor and his neighbor's wife, because the man felt "under siege" from his neighbors (...) (49)

Sobre esta trilogia Amanda Greenwood, no seu livro *Edna O'Brien* refere o seguinte:

O'Brien's exposition of patriarchal nihilism is familiar, but the novels of 1990's represent a significant departure from their predecessors. Whilst the earlier works concentrate 'femininity' and woman's exclusion from social and symbolic orders, the latest trilogy deconstructs 'masculinity' as well as 'femininity'; (...) instead a comprehensive range of what Innes terms 'males as national subjects' are examined as socially constructed and sentient beings.

(2003:77)

Subjacente a esta preocupação pessoal e social de retratar assuntos controversos, permanece a convicção que é premente agir, e escrever é, também, intervir. Toril Moi, em *Sexual Textual Politics*, sugere: "But the study of a female tradition in Literature, while not necessarily an attempt to create 'a female enclave', is surely more than a methodological choice: it is an urgent political necessity." (1985:82)

Não é de estranhar, por isso, que as suas personagens femininas ajam de acordo com a sua objectividade crítica. As consequências são surpreendentemente simples: a exclusão social.

Edna O'Brien é uma escritora irlandesa que deixa transparecer nas suas heroínas muito de si mesma. Tal como Baba e Kate, as heroínas de *Country Girls* (1960), Edna O'Brien exilou-se em Londres para se libertar de um espaço sufocante que a impediu de viver e, sobretudo, de escrever. No seu livro de memórias, *Mother Ireland* (1976), O'Brien comenta: "There must be something secretly catastrophic about a country from which so many people go, escape..." (32). Este sentimento de paralisia que envolve também as personagens de James Joyce e que as sufoca ao ponto de as deixar morrer por dentro devagarinho é igualmente partilhado pelas heroínas da ficção de O'Brien e por ela própria. No entanto, tal como Joyce, O'Brien foge desse espaço para poder ser capaz de escrever sobre ele. Em conversa com Philip Roth, O'Brien evoca as razões que a levaram ao exílio:

To establish oneself in a particular place and to use it as the locale for fiction is both a strength to the writer and a signpost to the reader. But you have to go if you find your roots too threatening, too impinging. Joyce said that Ireland is the sow that eats its farrow-he was referring to their attitude to their writers, they savage them. It is no accident that our two greatest illustrate-himself and Mr. Becket-left and stayed away, though they never lost their particular Irish consciousness. In my own case, I do not think that I would have written anything if I stayed. I feel I would have been watched, would have been judged (even more) and would have lost that priceless commodity called freedom.

(http://www.partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien_roth.html-4.)

Ironicamente, a sua ficção está impregnada pelas constantes contradições que caracterizam a Irlanda : "The country is breathlessly beautiful but there is too an undeniable sadness, the sadness of being cut off, the sadness of rabid materialism, jerry building, visual barbarities and a cultural atrophy that goes all the way to the brain." (1976:33).

Esta atmosfera de paralisia que permeia todas as suas personagens e estrangula qualquer tentativa de evasão é descrita como: "a psychological choke"

(1976:143) responsável por este estado de estagnação que envolve todas as suas personagens e que as corrompe: “a variety of fears – fear of church, fear of gombeenism, fear of phantoms, fear of ridicule, fear of hunger, fear of annihilation, and fear of their own deeply ingrained aggression that can only strike a blow at those who are higher.” (1976:143)

Mas ao contrário das suas heroínas, Edna O'Brien fugiu da Irlanda para escapar a esta tirânica opressão. Todavia, ela afirma: “There is no such thing as a perpetual hatred” (1976:143). “Irish? In truth, I would not want to be anything else!” (1976:144). E é precisamente este sentimento de nostalgia [this Irish soul] que percorre todas as suas obras, que a levou a procurar exílio em Londres, onde continua a escrever sobre a Irlanda e as suas paixões. A possibilidade de regressar ao seu país é pouco provável como O'Brien explica:

I live out of Ireland because something in me warns me that I might stop if I lived there, that I might cease to feel what it has meant to have such a heritage, might grow placid when in fact I want yet again and for indefinable reasons to trace that same route, that trenchant childhood route, in the hope of finding some clue that will, or would, or could, make possible the leap that would restore one to one's original place and state of consciousness, to the radical innocence of the moment before birth.

(MI:144)

Edna O'Brien nasceu em 1932 numa comunidade rural, católica, em Tuamgraney, County Clare. A sua infância foi passada numa quinta juntamente com o seu irmão e duas irmãs. Frequentou “The National School” em Scariff, e, posteriormente, “The Convent of Mercy” em Loughrea, Co. Galway.

Mais tarde, O'Brien muda-se para Dublin, onde frequenta “The Pharmaceutical College”. É nesta altura que O'Brien escreve os seus primeiros artigos para *The Irish Press*. Conhece, entretanto, Ernest Gebler, um escritor checo-irlandês, com quem se casa em 1952, e mudam-se para Londres onde fixam

residência. Em 1964, separaram-se e Edna O'Brien permanece em Londres onde vive com os seus dois filhos, Carlo Gebler nascido em 1952 e Sasha Gebler em 1954.

Desde 1964 que O'Brien ensina escrita criativa no City College, em Nova Iorque. Actualmente, Edna O'Brien protagoniza a escrita feminina irlandesa, tendo-lhe sido atribuído vários prémios, entre os quais: "The Kingsley Amis Award" (1962), "Yorkshire Post Award" (1970) para a melhor novela do ano – *A Pagan Place* "Los Angeles Times Book Prize (1990) e em 1993 foi a vencedora do "Writer's Guild Prize" pela publicação da novela *Time and Tide*.

Edna O'Brien é uma escritora prolífica tendo escrito mais de vinte obras, novelas, colecções de short stories, obras juvenis, peças teatrais, séries para a televisão, guiões, assim como artigos para os jornais *The New Yorker*, *The Ladies' Home Journal* e *Cosmopolitan*. A sua produção literária inclui: *The Country Girls* (1960); *The Lonely Girl* (1962); *Girl with Green Eyes* (1964) – [re-print of *The Lonely Girl*]; *Girls in their Married Bliss* (1964); *August is a Wicked Month* (1965); *Casualties of Peace* (1966); *A Pagan Place* (1970); *Night* (1972); *A Scandalous Woman* (1974); *Mother Ireland* (1976); *I Hardly Knew You* (1978); *Arabian Days* (1978); *A Fanatic Heart: Selected Stories* revistas por Mary Gordon (1984); *The Country Girls Trilogy* (1986) *Tales for the Telling: Irish Folk of Fairy Stories* revistas por Maeve Binett (1987); *The High Road* (1998); *Mrs. Reinhardt and Other Stories*, (1990); *Lantern Slides* (1990); *Time and Tide* (1992); *House of Splendid Isolation* (1994); *Down by the River* (1997); *James Joyce* (1999); *Wild Decembers* (1999); *The Forest* (2002) e *The Light of Evening: A Novel* (2006).

A adaptação cinematográfica de algumas das suas novelas, como *Girl with Green Eyes*, *X, Y and Z*; *Zee & Co* contribuiu para a disseminação da sua produção literária para além fronteiras, tendo O'Brien despertado o interesse e conquistado um público imenso nos Estados Unidos. Paralelamente, Edna O'Brien continua a escrever peças e assistir às suas representações tanto em Inglaterra como nos Estados Unidos. *A Cheap Bunch of Nice Flowers* (November 20th 1962) representada em New Arts Theatre, London; *A Pagan Place* (November 2nd 1972), no Royal Court Theatre são alguns dos exemplos da versatilidade literária de O'Brien.

Em 2003, com a tradução da peça *Iphigenia*, Edna O'Brien centraliza o seu enfoque novamente nas consequências da guerra. A peça é uma adaptação do drama grego *Iphigenia of Aulis*, escrita por Eurípedes, ele próprio também um escritor que nasceu e morreu no exílio sendo considerado um marginal do círculo literário de Atenas. Recentemente a peça teatral *Triptych* (February 2004) que estreou no Magic Theatre, em San Francisco foi fervorosamente aclamada, sendo já um sucesso nos Estados Unidos.

Todavia, *In the Forest* (2002), o seu penúltimo livro, tem provocado grande controvérsia no Reino Unido. Aclamado por uns como uma narrativa soberba, criticado duramente por outros, incluindo a própria igreja, *In the Forest* baseia-se num crime fratricida ocorrido em 1997. Mais uma vez, Edna O'Brien se insurge contra a corrupção de valores, criticando através das suas personagens a posição do poder eclesiástico e do poder político que valida um sistema ideológico firmado em comportamentos socialmente reprováveis.

Num momento em que a questão da pedofilia invade os meios de comunicação e atiza algumas achas contra o poder eclesiástico, como um dos responsáveis pelo sofrimento silencioso das suas vítimas, O'Brien retrata, mais uma vez, e reprová severamente o papel da Igreja como instituição censurável pela atmosfera paralisante que envolve os seus fiéis. No último capítulo do seu livro, *Edna O'Brien*, Amanda Greenwood esclarece-nos sobre a tomada de posição de O'Brien perante instituições como o Estado ou a Igreja, reforçando o seu compromisso como escritora empenhada em denunciar situações de hipocrisia social e religiosa:

For me the real strength of *In the Forest* is the clarity with which O'Brien highlights the inextricable convergence of the personal and the political. Her dedication to the victims [Imelda Riney, her young son Liam and the priest, Father Joe Walsh] – 'In memoriam' – acknowledges the novel's basis in reality but she does address the 'bigger picture', analysing (as in her recent trilogy) the cultural contexts of the slayer and the slain. Although these contexts are indisputably Irish (and not just in

terms of location), O'Brien does express wider-reaching concerns about the degree of nihilism and violence generated by existing social and symbolic orders.

(2003:102,103)

Sob a influência de James Joyce e de William Faulkner, Edna O'Brien admite que a sua forma de escrever era algo inventiva até ao dia em que leu James Joyce. Nesse momento, compreendeu que bastava “olhar” para dentro de si mesma para encontrar tudo o que precisava para escrever. Em entrevista dada a Philip Roth, *A Conversation with Edna O'Brien*, O'Brien recorda:

(...) When I first read Joyce, it was a little book edited by T.S. Eliot which I bought at the quays in Dublin, second-hand, for four pence. Before that I had read very few books and they were mostly gushing and outlandish. I was a pharmaceutical apprentice who dreamed of writing. Now, here was “*The Dead*” and a section of “*A Portrait of the artist as a Young Man*” which stunned me not only by the bewitchment of style but because they were so true to life, they were life.

(<http://www.partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien.roth.html>.)

Tal como Joyce, O'Brien teve que deixar a Irlanda para poder continuar a escrever. Todavia, este afastamento é apenas físico, porque interiormente Edna O'Brien continua a escrever sobre a Irlanda como se lá estivesse. A sua escrita é um reflexo dessa separação e, ao mesmo tempo, dessa comunhão eterna e fatal com um país que a faz sentir-se uma estranha. No entanto, é a ausência que lhe permite distanciar-se e escrever de forma apaixonada sobre esse país que a levou a exilar-se em Inglaterra, como ela recorda em Lit Chat.www.salon.com:

My first book, *The Country Girls* was a simple tale of two girls who were trying to burst out of their gym frocks and their convent, and their own lives in their own house, to make it to the big city. It angered a lot of people including my own family. It was banned; it was called a smear on Irish womanhood. A priest in our parish asked from the altar if anyone who had bought copies would bring them to

the chapel grounds. That evening there was a little burning. My mother said women fainted and I said maybe it was the smoke. When I wrote my second book "*The Lonely Girls*" the opinion was the first was a prayer book by comparison. My mother had gone through the book and inked out any offending words. So I was made to feel ashamed, made to feel that I had done something wrong.

(<http://www.salon.com/02dec1995/departments/litchat.htm:page 1>)

Este extracto deixa transparecer a mágoa e o ressentimento de Edna O'Brien contra a sua mãe e contra a Igreja Católica pelo seu discurso prepotente que asfixia a liberdade de expressão e tolhe os movimentos de quem tenta fugir a essa atmosfera sufocante. Esta aliança família / igreja é duramente criticada por O'Brien em toda a sua ficção e surge como um leitmotiv recorrente, especialmente nesta trilogia. A figura e a presença da sua mãe representando a punição e o sentimento de culpa são recordadas por O'Brien no seguinte fragmento:¹² "(...) My mother is a different matter. I loved her, over-loved her, yet she visited a different legacy on me, an all-embracing guilt. I still have a sense of her over my shoulder, judging."

O peso desta herança religiosa é demasiado grande e poderosa e os seus tentáculos estendem-se e infiltram-se, primeiro no seio da família, depois na sociedade.

Lisa Smyth (2005) evidencia o papel preponderante que a família na sociedade irlandesa detém como microcosmo representativo dos valores da identidade e consciência irlandesa como sugere o extracto seguinte:

Gendered and sexualized nationalist discourses often rely primarily on the naturalization of the patriarchal heterosexual family as the source of, and justification for, hegemonic "national" culture (McClintock 1995). This is indeed central to discourses of Irishness. The articulation of a distinctively patriarchal familial nation provides justification for the cultural subordination of women, both

¹²A Conversation With Edna O'Brien – by Philip Roth.

in “natural” and “national” terms, an effect that significantly delegitimizes feminist critique.

(2005:36)

Afirmando-se como a detentora da verdade, de virtudes e de valores nacionais, a Igreja vai manipulando vontades e aniquilando vidas. Assim, não é de estranhar que na sua obra transpareça este sentimento anti – Igreja, anti -Pátria e anti-família que O'Brien assume inexoravelmente e apresenta de uma forma tão acutilante em *Down by the River*. Este livro narra a violação de uma menor pelo seu pai, resultando numa gravidez indesejada obrigando-a a fugir para Inglaterra para abortar mas em vão, porque a sua fuga é denunciada à Guarda. Após uma tentativa de suicídio, torna-se num caso de tribunal dividindo a justiça e a opinião pública. Sobre este livro O'Brien relata:

Everyday in Ireland, or at least every week, there's another story of a baby found on a river bank or of some dark, covert, incestuous family. An abortion must be such a painful and excruciating decision than to combine it then with a half a community jumping down your neck telling you you're dealing in murder, I think that's awful.

(<http://partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien-lunch.html>)

A seguinte passagem ilustra a divisão da comunidade face ao sucedido deixando antever a perversão de um código de valores que domina e asfixia despoticamente a voz feminina, silenciando-a através do amedrontamento e coacção. Vejamos, a título exemplificativo, as seguintes passagens onde é apresentada a posição da filha de um juiz, que assiste ao caso, e que o confronta com a hipocrisia do seu comportamento perante a atitude punitiva que este pretende adoptar no julgamento de Mary:

‘Oh no, you don’t because you’re not fourteen years of age and sick and vomiting and a thing inside you put there against your will, God knows how brutally, no, you’re men, you’re dignitaries, you hold the reins. Good men... Wise men, pillars of society; and you go to mass and the sacraments every Sunday, Daddy and you meet that actress in the lane at night.’

(DBR:273)

Ou ainda nas seguintes passagens onde o poder patriarcal é legitimado implicitamente, de uma forma fabulosa, pelo ressoar dos sinos da Igreja:

Judge Mahoney and Judge Hanna have come out separately for a breath of air. From the several churches all along the quays bells are ringing, summoning the faithful to morning mass, cordant, discordant, liquidy matins, boomerangs lauding, gold gonged, holy.

(DBR:284)

Ou então onde a justiça é facilmente confundida com um modelo distorcido pela corrupção de valores e onde a noção de família é percebida como uma propriedade do poder patriarcal na qual prevalece a honra

‘What do you think will happen?’

‘An avalanche... That’s what will happen...’

‘I think right will prevail... It’ll go against her. It should.’

‘The law, Ambrose... The law is a labyrinth and clever men learn how to use it.’

‘You mean you are going to say yes.’

‘I will listen to the evidence and maybe yes I will say yes.’

‘I thought you were a family man.’ (...) ‘We can’t disgrace our country’ (DBR:284)

‘We’re a Christian country... We’re a model for the whole world.’ (DBR:285)

Contudo, e segundo Amanda Greenwood (2003) a recepção literária da ficção de Edna O’Brien por parte dos Mass Media e da crítica literária tem

influenciado negativamente o panorama intelectual Anglo-Saxónico como esclarece a autora do livro: *Edna O'Brien*: "O'Brien has been read as a writer whose work disregards 'social institutions and ties', 'living tradition (and) ideas', concentrating solely upon the sexual awakenings and disappointments of her protagonists." (2003:1).

Por outro lado, como constata Rebecca Pelan, a personalidade carismática desta escritora tem contribuído para "the relegation of[her] writing to the realm of popular fiction , a ...category which allows the content of her writing to go virtually unnoticed." (2003, citado in *Edna O'Brien*:2)

A ambivalência da personalidade de O'Brien gera, assim, em seu redor bastante polémica que se reflecte no grau de aceitação das suas obras e na idoneidade com que é aceite pela crítica literária como podemos deduzir do seguinte comentário de Edna O'Brien numa entrevista a Andrew Duncan em 1994: "I'm a serious writer. Take more notice of the books than how I look." (2003, citado in *Edna O'Brien*: 3).

Porém, Amanda Greenwood entende que esta resistência face à ficção de O'Brien abrandou ligeiramente aquando da publicação da trilogia: *The House of Splendid Isolation* (1994) *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999).

A abordagem de determinados temas "quentes" como o terrorismo na Irlanda do Norte, a legalização do aborto, o questionar do poder religioso e a legitimidade da posse de terras deixaram antever o envolvimento de O'Brien em questões centrais irlandesas e afastaram de certa forma a imagem de frivolidade e de escritora popular que até à data imperava, como justifica Sophia Hillan King no seu artigo: "On the Side of Life: Edna O'Brien's Trilogy of Contemporary Ireland":

It is hard to agree with Joanne Hayden's view that O'Brien "vision of Ireland is still rooted in the 50s and 60s." In a recent profile of the author, Nicholas Wroe confirms that O'Brien's trilogy dealing with three key issues in modern Irish Life "the 'IRA, abortion and land ... [have]...seen her castigated as out of touch with modern Ireland". Perhaps the opposite is true: it may prove to be the case that

Edna O'Brien is utterly in touch, under the guise of near-magic realism. (...) it seems that the sectarian violence, sexual repression, and what to be called "the land question" are still central to Irish Life.'

(2000:50)

Esta trilogia temática que O'Brien herda de James Joyce e que se reflecte expressivamente nas obras deste autor, em *Dubliners*, *The Portrait of the Artist as a Young Man*, ou em *Finnegans Wake*.

O'Brien posiciona-se como uma escritora que procura escrever e, sobretudo, reflectir sobre aquilo a que ela chama *The Irish consciousness*. Edna O'Brien em conversa com Philip Roth esclarece a sua postura como escritora no panorama literário actual:

The correct position is to write the truth, to write what one feels regardless of any public consideration or any clique. I think an artist never takes a position either through expediency or umbrage. Artists detest and suspect position because they know that the minute you take a fixed position you are something else, you are a journalist or you are a politician.

(...) I have depicted women in lonely, desperate and often humiliated situations, very often the butt of men and almost always searching for an emotional catharsis that does not come. (...) if you want to know what I regard as the principal crux of female despair, it is this: in the Greek myth of Oedipus and in Freud's exploration of it, the son's desire for his mother is admitted, the infant daughter also desires its mother but it is unthinkable, either in myth, in fantasy or in fact, that that desire can be consumed.

(<http://partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien-roth.html>:6)

A ficção de O'Brien é, pois, profundamente marcada pela oposição homem-mulher e pela procura da sexualidade feminina, livre de qualquer preconceito ou tabu.

Visceralmente preocupada com a posição da mulher na sociedade irlandesa, O'Brien procura explorar os segredos e as razões que levam a mulher a deixar-se abafar por um código de valores e de conduta a que ela é alheia. E uma simples leitura, mesmo superficial, deixa antever e respirar um certo ódio contra o sexo oposto. É difícil encontrar em toda a sua ficção uma descrição positiva e altruísta de uma personagem masculina. Este sentimento de aversão e rancor contra os homens percorre todos os seus livros e permanece como um trauma na sua consciência enquanto escritora. Apesar das mudanças ocorridas na Irlanda nos últimos tempos, a questão da sexualidade feminina e o modo como o corpo da mulher é ainda visto como um receptáculo de esperma ainda não foi completamente resolvido, como ela explica a Philip Roth:

Yes, certain things have been changed for the better, women are not chattels, they express their right to earn as much as men, to be respected, not to be the "The Second Sex", but in the mating area things have not changed. Attraction and sexual love are spurred not by consciousness but by instinct and passion, and in this men and women are radically different. The man still has the greater authority and the greater autonomy. It's biological. The woman's fate is to receive the sperm and to retain it, but the man's to give it and in the giving he spends himself and then subsequently withdraws. While she is in a sense being fed, he is in the opposite sense being drained, and to resuscitate himself he takes temporary flight. As a result, you get the woman's resentment at being abandoned, however briefly, his guilt at going and, above all, his innate sense of self-protection in order to re-find himself so as to reaffirm himself. Closeness is therefore always only relative. A man may help with the dishes and so forth but his commitment is more ambiguous and he has a roving eye.

(<http://partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien-roth.html>:6)

A ficção de Edna O'Brien projecta, a nosso ver, a tentativa de expressar a voz e a identidade feminina, ultrapassando os inúmeros obstáculos que ser mulher e escritora implica. No excerto retirado da entrevista com Philip Roth podemos constatar essa dualidade interna que nem sempre é fácil de resolver:

What's most difficult about being a woman and a writer? Do you think there are difficulties you have writing as a woman that I don't have as a man – and do you imagine that there might be difficulties I have that you don't?

I think it is different being a man and a woman, it is very different.

I think you as a man have waiting for you in the wings of the world a whole cortege of women-potential wives, mistresses, muses, nurses. Women writers don't have that bonus.

(<http://partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien-roth.html>:7)

Por conseguinte, a ficção de O'Brien assume-se, claramente, como expressão da experiência feminina, quer pelo seu cariz subversivo, quer pela sua intrínseca necessidade de se afirmar como um texto que oferece um modelo de leitura diferente do corpo feminino. Hélène Cixous a este propósito refere:

A feminine text cannot be more than subversive: if it writes itself it is in volcanic heaving of the old "real" property crust. In ceaseless displacement she must write herself because, when the time comes for her liberation, it is the invention of a new, insurgent writing that will allow her to put the breaks and indispensable changes into effect in her history.

(Write yourself: your body must make itself heard")

(*Newly Born Woman*:97)

Para Cixous, a escrita feminina está intimamente ligada à noção de (re) escrever e (re) ler o corpo feminino. Ao longo de *Newly Born Woman* surgem várias referências ao corpo feminino como uma espécie de monumento histórico que

gravou em si mesmo, ao longo de várias gerações, o testemunho duma ideologia patriarcal que o confinou dentro de si mesmo, como Cixous evidencia no seguinte extracto:

In body/Still more: woman is body more than man is. Because he is invited to social success, to sublimation. More body hence more writing. For a long time, still, bodily, within her body she has answered harassment, the familial conjugal venture of domestication, the repeated attempts to castrate her.

(NBW:95)

O corpo feminino surge, desta forma, como a expressão de uma voz feminina que se opõe demarcadamente ao discurso patriarcal entendido como um instrumento de poder que silencia e subjuga o discurso feminino levando ao que Cixous denomina de “voiceless rebellions”. A linguagem emerge como algo que é estranho à voz feminina, como algo doloroso que a rasga por dentro e que a sufoca, abafando o som da sua voz e anulando a sua identidade. Assim, para Cixous, o texto feminino é inevitavelmente a linguagem corporal. É através dele que a voz feminina se faz ouvir, é através do corpo que ela se relaciona com o mundo que a rodeia e que o percebe:

*(...)she doesn't “speak”, she throws her trembling body into the air, she lets herself go, she flies, she goes completely into her voice, she vitally defends the “logic” of her discourse with her body; her flesh speaks true. She exposes herself. Really she makes what she thinks materialize carnally; she conveys meaning with her body. She *inscribes* what she is saying because she does not deny unconscious drives the unmanageable part they play in speech.*

(NBW:92)

Por conseguinte, a escrita feminina evidencia esta relação natural entre o corpo e o espaço em que ele se move. O texto feminino protagoniza determinadas

experiências que, na sua perspectiva, só podem ser entendidas como femininas: “First I sense femininity in writing by: a privilege of voice: writing and voice are entwined and interwoven (...).” (NBW: 92)

Para O'Brien, escrever é uma tarefa bastante árdua e que pressupõe liberdade para que o acto de escrever possa acontecer. Na Irlanda tal não é possível face ao clima de tensão e de pressão que viveu aquando da publicação do seu primeiro livro *Country Girls*. Por isso, na entrevista dada no Lit Chat Salon O'Brien reitera a necessidade do seu exílio como escritora:

It's hard enough to write a book at all; you have to dig and dig into your unconscious, come up with some kind of story, and language, emotion, music. And you'd like a small amount of support from someone you knew. So if you have any degree of self-protection at all, you get out of that place if you're going to keep writing.

(...) It's important when writing to feel free, answerable to no one. The minute you feel you are answerable, you're throttled. You can't do it.

(<http://www.salon.com/02dec1995/departments/litchat.html:1,2>)

A noção de asfixia que aprisiona a liberdade de expressão é algo que Edna O'Brien se recusa a aceitar. Esta rebeldia trouxe-lhe alguns dissabores no passado, e ainda hoje lhe traz algumas lembranças desagradáveis com as quais O'Brien aprendeu a lidar. No entanto, a liberdade que lhe permite escrever é um bem demasiado precioso que ela não quer abdicar: Numa entrevista dada à *Hungry Mind Review*, O'Brien refere:

Recently I have been asked whether there are psychological freedoms relating to gender that a writer enjoys in her work which are less accessible in daily life. I would say that my freedom in my work, whether it be about men, women, or landscape, is the one freedom I can honestly claim to, because my unconscious is what is doing the work and that is sovereign.

All I censor is the truth of the emotions and the style of the writing.
(<http://www.bookwire.com/HMR/Review/tobrien.html:1>)

Escrever é, sobretudo, um acto solitário e reflexivo como sugere O'Brien:

I suppose most real writers are exiled in their minds always - whether from family, parish or country – because writing by its very nature is an extremely isolating and reflective job. Even though you are embroiled in the human stories, the work is done alone and in the crucible of the imagination.
(<http://enjoyment.independent.co.uk/theatre/interviews/story.jsp?story=377146:1>)

Escrever é, também, um processo marcadamente inconsciente que transforma pedaços de vida, emoções, sentimentos, em palavras. A fronteira entre a escrita e a sua própria vida é uma linha indelével cujos contornos são tão pouco nítidos como ela própria constata: “It is as if the life lived has not been lived until **it** is set down in this unconscious sequence of words.”
(<http://www.bedfordbooks.com/litlinks/fiction/eobrien.htm>)

A memória, como refere O'Brien, despoleta momentos que se organizam em narrativas através das palavras. A urgência de captar esses fragmentos visuais e/ou sensoriais e de os recriar através das palavras impele à sua cristalização. E a escrita é um processo que vive, segundo O'Brien das reminiscências:

(...) That's why memory to a writer is in a way one's greatest tool. Tool is the wrong word but you know what I mean. It's one of the greatest supports. And in another way it cuts you off from the very relationships that you are purporting to write about because it is a mental thing- memory- and it is exclusively to each of us. But is also one's friend even if it causes me a few restless, not to mention sleepless nights.
([http://www.albany.edu/writers-inst/olv\)2n3.htm](http://www.albany.edu/writers-inst/olv)2n3.htm))

Bastante rigorosa na busca incessante das palavras que consigam transmitir as emoções, Edna O'Brien retrata-se como uma escritora em permanente procura da autenticidade das emoções, daí que cada livro seja antecedido de uma rigorosa pesquisa. Depois, é deixar nascer a história, naturalmente, como nasce uma criança.... Questionada sobre o processo da escrita dos seus livros O'Brien responde:

I hear a lot of stories in Ireland, and I read the newspapers. Emile Zola, Gustave Flaubert, the Goncourt brothers- they were always reading the papers, especially the court reports, to find ideas for their work. But you have to pick a story that fits with your inner gnaw.

<http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2004-04-20htm:2>

De uma forma geral, a ficção de Edna O'Brien pode-se dividir em três fases: uma primeira fase marcada por um pendor profundamente biográfico que se revela em livros como *The Country Girls* (1960); *The Lonely Girl* (1962); *Girl with Green Eyes* (1964) *Girls in their Married Bliss* (1964) ou mais tarde em *Mother Ireland* (1976).

Este período de produção literária deixa já antever um cariz polémico na abordagem de determinados assuntos como a sexualidade feminina, as relações amorosas entre os homens e as mulheres, o papel da formação religiosa na educação do sexo feminino que irá acentuar-se de livro para livro, contribuindo para o agravamento de tensão entre as principais instituições irlandesas e a escritora.

Declan Kiberd (1995) no seu fascinante livro *Inventing Ireland* evoca a importância da ficção de O'Brien no período da Renascença Irlandesa¹³ como uma

¹³ Segundo Declan Kiberd, este período ocorrido sensivelmente entre 1960 e 1990 caracteriza-se, sobretudo, pelo incremento da economia e pela modernização dos vários sectores da sociedade irlandesa, de certa forma, fomentado pelos incentivos e apoios financeiros providos dos Estados Unidos.

Esta aliança é consolidada pela visita oficial do presidente John F. Kennedy à Irlanda em 1963 e que nas palavras de Kiberd “seemed to epitomize the new mood of internationalism and self-

voz feminina que irrompe de uma comunidade rural e que ousa contrariar e contestar a legitimidade do poder eclesiástico e os dogmas que o sustentam:

The bishops were confronted by other, even more challenging, voices.

From the heart of the rural community came a Clarewoman, Edna O'Brien, a fine storyteller and gifted stylist, who focused in her work on the sexual passions and betrayed emotions of a whole generation of Irishwomen. Books like the *The Country Girls* won their author an early reputation as a scandalous woman, a sort of Irish Françoise Sagan; but the unerring accuracy of her eye and the deft rightness of her phrase convinced many that here were believable, fallible flesh-and-blood women, neither paragons nor caricatures.

(1995:566)

A atmosfera revolucionária que caracteriza a produção literária desta primeira fase exterioriza-se na descrição explícita de cenas de sexo, no uso de palavras menos próprias, ou no desafio de tabus religiosos. Estes são apenas alguns exemplos que retratam a controvérsia gerada à volta da ficção de O'Brien na década de 60.

Obviamente que a publicação e reprodução *The Country Girls* (1960); *The Lonely Girl* (1962); *Girl with Green Eyes* (1964) *Girls in their Married Bliss* (1964) foi proibida na Irlanda, o que naturalmente intensificou, por parte de alguns, o interesse e a curiosidade em conhecer aquela que ousava desafiar séculos e séculos de conformismo e resignação; e, por parte de outros, reforçou a necessidade e a urgência de consolidar um discurso patriarcal, cujo suporte religioso permite a reprodução contínua de uma ideologia ancorada na submissão feminina, na

confidence: his youth, charisma and urbanity appealed in particular to a generation born after the Rising and Civil War which now felt ready to possess his inheritance. Better still; President Kennedy was a proud Irishman, a glorious illustration that perhaps one could be Irish and modern at the same time." (1995:565)

O incitamento ao ressurgimento da literatura e cultura irlandesa caracterizou igualmente este período.

desigualdade de direitos e sobretudo na exclusão da mulher da vida política. A este propósito O'Brien recorda:

(...) It was with this jumble of association and dream and hope that I first sat down to write. Realizing that the earlier heroines were bawdy and the later ones lyrical I decided to have two, one who would conform to both my own and my country's point of view of what an Irish woman should be and one who would undermine every piece of protocol and religion and hypocrisy that there was. (...) heroines don't have to be good anymore, because more women are writing fiction and are eager to express the more volatile part of themselves; equally they are less beholden to men. The masks are coming off by the minute.

<http://www.partners.nytimes.com./books/00/04/09/specials/obrien-heroines.html:4>

A atitude de desobediência que molda as heroínas de O'Brien concede-lhes uma feição subversiva que transparece no discurso narrativo em diferentes matizes. A bipolarização do discurso feminino e masculino é notória, descobrindo-se no uso de estratégias criativas na estruturação da trilogia em estudo.

O autor de *Inventing Ireland* salienta ainda a coragem inerente à ficção de O'Brien na medida em que esta veio destabilizar o cenário anglo-saxónico, agitando o ambiente de marasmo cultural¹⁴ que se vivia na altura. Ao proceder à desmistificação de um discurso consolidado no foro religioso e institucionalizado, O'Brien atreve-se a quebrar a inviolabilidade de conceitos seculares como o

¹⁴ A este propósito, pensamos ser relevante recordar a importância do reavivamento da língua Gaélica para a construção de uma consciência nacional cada vez mais forte e que passa necessariamente pela recuperação de um legado cultural e patrimonial censurado, perdido na altura da Grande Fome como refere John O'Beirne Ranelagh, (1983): "The famine ended also the widespread use of the Irish language. Speaking Irish had become firmly identified with poverty and peasantry, with famine and death..." (118).

Em 1831, é instaurado o "National Education Act" que estabelece "English as the language of Ireland's first national primary-school system (ibidem).

As crianças eram ainda "encorajadas" a usar a língua Inglesa por parte dos professores que usavam "tally sticks" para manter a disciplina e desencorajar o uso da língua Gaélica usada em casa com os seus pais.

Ranelagh acrescenta ainda: "The National school teachers adopted the *bata scoir* (*tally sticks*) to help them end the use of Irish: every time a child was heard speaking in Irish, a notch was cut in the stick; at the end of the day the notches were counted and the child punished for each offence." (ibidem)

aborto, o divórcio, ou a emancipação da mulher na sociedade irlandesa. A abordagem desta temática entendida por alguns críticos como menos própria de ser tratada por uma mulher foi determinante para o impulsionar o reaparecimento da literatura irlandesa, principalmente da escrita feminina como esclarece Declan Kiberd:

That some of the male characters portrayed in these books were based on noted “pillars of the Irish society” added to the cream of the jest. Although a later, openly feminist, generation would become somewhat critical of her fondness for “wounded women” stereotypes, O’Brien was arguably the writer who made many of the subsequent advances in Irishwomen’s writing possible; and she continued to craft a prose of surpassing beauty and exactitude.

(1995:566)

As novelas *August is a Wicked Month* (1965), *Casualties of Peace* (1966) ou *Johnny I hardly Knew You* (1977) correspondentes à fase intermédia da sua produção literária, retratam uma tendência para a auto-destruição, protagonizando heroínas à procura da si mesmas; casamentos falhados, mães que perderam os seus filhos e a noção da sua própria identidade. São, na sua essência, livros que espelham a ambiência sócio-cultural de um país que insiste em não mudar, em não abdicar do seu papel de carcereiro perante situações que se vão confirmando cada vez mais como insustentáveis, numa sociedade democrática. Por exemplo, a questão da legalização do aborto e o direito de dizer sim ou não. A percepção destes problemas sócio-políticos e as suas implicações na emancipação das mulheres do seu país e na asserção da sua identidade e voz, veio imprimir à sua mais recente fase um carácter eminentemente de comprometimento social. Este olhar sobre a Irlanda é visto por alguns críticos como um sinal inequívoco de desfasamento entre a realidade de um país e uma escritora que nada sabe, porque distante. Edna O’Brien contraria, dizendo:

I go there all the time. I read the papers, books about Ireland. I listen, I talk, I know what's happening. Ireland is what I have always written about. It is what I know. I have never tried to write about things I know nothing of.

(<http://www.Ireland.com/dublin/entertainment/books/obrieniv1014.htm:5>)

A trilogia em análise, *The House of Splendid Isolation* (1994) *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999) inscreve-se neste último período, focalizando questões controversas, mas centrais para uma melhor compreensão da situação sócio-cultural e política da Irlanda. Esta viragem temática revela o amadurecimento de O'Brien como escritora ao mesmo tempo que deixa transparecer as suas preocupações pessoais enquanto escritora em exílio.

Confrontada com algumas afirmações menos positivas relativamente ao seu estilo e ao modo como retrata a Irlanda nesta trilogia “*a yesterday Ireland*” O'Brien riposta:

Those critics who are under the impression that my novels are yesterday's Ireland might like to visit the law courts throughout the country where land feuds are being fought; or talk to IRA prisoners, and ex-prisoners, and follow the heated debate and indoctrination of pro-life groups, both in Dublin and in the country. I did a lot of research for that trilogy. I visited people who kill, solicitors, barristers, lunatics, doctors, psychiatrists the whole kaboodle. I spend a lot of time in Ireland and it is really immaterial whether I write my books in County Clare or Vladivostok.

(<http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2004-04-20.htm:5>)

O'Brien ressent-se, obviamente, com o desdém de que os seus livros têm sido alvo no seu país natal, sobretudo devido aos temas abordados – amor, sexualidade, prazer, desespero, etc.... e acima de tudo porque ela sabe que os irlandeses não lhe perdoaram o facto de ela ter abandonado a Irlanda. Mas o seu livro *House of Splendid Isolation*, publicado em 1994 parece ter modificado essa opinião e isto porque segundo O'Brien:

(...) it deals with the essential problem of Irish history: The English colonialism that has led, down the centuries, to the violent campaign of the Irish Republican Army that is now in abeyance in the current peace effort but could flare up again.
(<http://partners.nytimes.com./books/00/04/09/specials/obrien-lunch.htm:2>)

Contudo, a recepção de *House of Splendid Isolation* pela crítica não foi de algum modo pacífica. Alguns críticos entenderam a mensagem ao contrário e viram neste livro o apoio incondicional de O'Brien ao I.R.A. Outros acharam que a abordagem do tema era demasiado *soft*, tendo em consideração a delicadeza do assunto em questão e o que representa para a Irlanda. No fundo, a grande crítica vai para a não tomada de posição que O'Brien assume com toda a frontalidade. Claramente, o objectivo não é tomar qualquer posição política mas colocar questões, instaurar o debate, como ela própria nos sugere:

A novel has a right and a duty to ask very painful and difficult questions. It doesn't solve them, but it asks them. I didn't set out to denounce the I.R.A. That's too easy. I set out to explore the psyche. I think the situation in Ireland is England's doing and we know that.
(<http://partners.nytimes.com./books/00/04/09/specials/obrien-lunch.htm:2>)

A importância da narrativa como um acto de denúncia é corroborada pelo autor David Wood que, no seu artigo "Identity and violence", afirma o seguinte:

"(...) narrative is not just a vehicle for generating silence and forgetting but often an indispensable aid in the service of memory, commemoration, helping others who were not there understand what happened." (203)

Apesar das duras críticas o livro foi invulgarmente bem recebido na Irlanda, o que naturalmente agradou bastante a O'Brien. Confrontada com a questão se isso significaria finalmente a sua aceitação por parte do círculo literário irlandês, O'Brien responde:

I'm a good fighter. I stay the course. Part of it is to do with being a woman. I'm not being facetious. (...) I think like a woman and write like a man. My books are very ferocious, though the language is well wrought.

(<http://partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien-lunch.htm>:2)

Em tom de nota final, corroboramos a opinião de O'Brien que apesar das contestações a que tem sido sujeita por parte de alguns críticos, tem, no entanto, sido reconhecida como uma escritora empenhada e interventiva. O interesse crescente que a sua ficção tem suscitado um pouco por toda a parte do mundo tem sido confirmado através de vários artigos que tem aparecido em diferentes revistas que se debruçam sobre a Literatura Irlandesa, bem como na abordagem das suas obras nos inúmeros departamentos de Estudos Irlandeses espalhados pelas mais diversas universidades onde o nome de Edna O'Brien é uma referência indiscutível no estudo da produção literária no feminino.

Capítulo II – A Comunicação Não Verbal como uma estratégia narrativa subversiva

O silêncio e a exclusão da voz feminina do discurso patriarcal, elementos que ainda caracterizam algumas culturas da sociedade actual, são questões prementes quando se perspectiva a produção literária no feminino ao longo dos tempos, e se analisa a sua abordagem no que diz respeito à exclusão dessa voz na edificação dessa mesma sociedade.

Para Deborah Cameron o silêncio da experiência feminina é: “above all an absence of female voices and concerns from high culture.” (1990:4)

Para esta autora, o silêncio é sobretudo a ausência da voz e da experiência feminina enquanto ser cultural. Implicitamente ou explicitamente, as mulheres foram obrigadas a refugiar-se no silêncio quer por imposição de normas sociais ou culturais, ou então, pressionadas pela violência exercida pelas instituições dominantes como Cameron exemplifica:

(...) often they are explicitly prevented from speaking, either by social taboos and restrictions or by the more genteel tyrannies of custom and practice. Even when it seems that women could speak if they choose, the conditions imposed on their lives by society make this a difficult or dangerous choice.

(1990:4)

A difícil e perigosa escolha, sugerida no extracto acima, que a mulher é obrigada a fazer traduz-se, quase sempre, num acto de renúncia que a impele para a adopção de um estatuto de invisibilidade e de isolamento social como refere Delfina Rodrigues a propósito do seu estudo sobre Virginia Woolf como mulher e

escritora empenhada na denúncia da discriminação feminina tanto na esfera pessoal como profissional:

Servindo-se das teorias freudianas sobre a construção da identidade feminina, com as quais estava, de resto, familiarizada, Woolf quis mostrar que de modo a sociedade patriarcal, ao marginalizar as mulheres através da imposição de normas de conduta e de modelos de desenvolvimento pessoal, lhes infligia a maior de todas as violências: a de as arrastar para uma situação de mutismo cultural, levando-as a acreditar que as actividades de espírito estavam, definitivamente, fora do seu alcance. A sociedade patriarcal criava barreiras à criatividade feminina e impunha sanções às mulheres que ousavam desafiar as convenções literárias, mas também sociais e sociológicas.

(1998:70)

A necessidade de encontrar um discurso que traduzisse a experiência e a voz feminina, que fosse capaz de articular a relação dialógica entre a vivência pessoal e social enquanto “I” and the Other “, enquanto ser opressivamente inserido dentro de um espaço doméstico, paralisante, e, paralelamente, excluído do círculo social impunha-se como uma tarefa premente.

Sem dúvida que o acto de exteriorizar esta fragmentação interior sentida pela mulher fosse algo complexo e difícil de alcançar dada a resistência encontrada por parte de uma cultura patriarcal que limitava e deformava extraordinariamente a representação social que a mulher tinha dela própria, manipulando, desta forma, o seu comportamento social. Daí que Sandra Gilbert e Susan Gubar refiram, em *The Madwoman in the Attic*, os efeitos nocivos, para a mulher, da adopção desta atitude – da educação para a renúncia, como uma estratégia de sobrevivência: “It is debilitating to be any woman in a society where women are warned that if they do not behave like angels they must be monsters.” (53)

A penalização imposta à mulher pela sua ousadia de se expressar é, por isso mesmo, demasiado severa e traduz-se na castração ou mutilação de uma parte

integrante da identidade feminina que é a sua voz. A supressão deste direito inalienável, por parte de uma sociedade assente na reprodução de um sistema de valores essencialmente patriarcais, veicula um discurso vinculadamente alicerçado na linguagem enquanto componente cultural, mobilizadora de preconceitos que sufocam e marginalizam qualquer tentativa de desvio à norma: “Silence can also mean censoring yourself for fear of being ridiculed, attacked, or ignored.” (Cameron, 1990:4)

De uma forma geral, a opressão exercida sobre o corpo feminino, quer através da subjugação revelada pela imposição de regras sociais/culturais,¹⁵ ou da violência física, tem sido uma das mais ignóbeis formas de silenciar a voz feminina, por parte do poder patriarcal como evoca Hélène Cixous:

Every woman has known the torture of beginning to speak aloud, heart beating as if to break, occasionally falling into loss of language, ground and language slipping out from under her, because for woman speaking-even just opening her mouth-in public is something rash, a transgression.

A double anguish, for even if she transgresses, her word usually falls on the deaf, masculine ear, which can only hear language that speaks in the masculine.

(NBW:92)

A crítica e a subsequente rejeição deste modelo baseado na educação para a renúncia, por parte da autora Edna O'Brien, é perceptível, designadamente, no processo de construção das suas heroínas que elegem o comportamento transgressor como modelo alternativo para a sua afirmação pessoal e social e, por outro lado, no uso invulgar da Comunicação Não Verbal que se impõe, pela sua versatilidade, como um instrumento de análise literária.

¹⁵ Um exemplo ilustrativo da imposição de determinados tabus culturais é a excisão genital das mulheres em alguns países africanos e asiáticos ou a imposição do véu nos países muçulmanos.

Na trilogia em análise, podemos constatar a presença da violência física e psicológica como uma forma de coacção e opressão, nomeadamente, a violação de Mary em *Down by the River*, o castigo físico praticado sobre Breege e Josie em *Wild Decembers* e *The House of Splendid Isolation*, respectivamente. Também presente, neste último, a subjugação sexual, como forma de domínio e punição, pela recusa de Josie em aceitar a maternidade, como inevitabilidade do seu destino como ser reprodutor.

Ao desafiar as regras que regem o comportamento feminino na comunidade onde vivem, Josie, Mary e Breege, infringem o código de valores e de condutas pelo qual é regido o comportamento colectivo o que, inevitavelmente, conduz à sanção e consequente punição, como Keith Harvey e Salom mencionam: (...) “violation of the taboo – or an unauthorised utterance of the associated word – constitutes an inadmissible act that brings down upon its perpetrators a severe sanction, often death or ostracism.” (1997:9).

Na verdade, é exactamente isso que se verifica nesta trilogia. O comportamento prevaricador é sancionado com a violência, ou com o ostracismo, e quase com a própria morte, no caso de Mary em *Down by the River*, em que a atmosfera coerciva que a rodeia a leva à tentativa de suicídio.

Por outro lado, o acto de infidelidade de Josie com o padre local é vingado com implacável violência. Para Nelly Furman a infidelidade numa relação marital pode ser entendida como um acto de insubordinação perante as convenções sociais que lhe exigem que cumpra o seu papel como esposa exemplar ou mãe extremosa. Nelly Furman citando Jane Gallop reforça esta ideia:

Infidelity then is a feminist practice of undermining the Name-of-the-Father. The unfaithful reading strays from the author, the authorized, produces that which does not hold as a reproduction, as a representation. Infidelity is *not* outside the system of marriage, the symbolic, patriarchy, but hollows it out, ruins it, from within.

(1985:48)

Interessantemente esta citação suscita-nos outro tipo de especulações, nomeadamente, o facto de a infidelidade feminina constituir um “buraco” no esquema do pensamento patriarcal, como se fosse uma faca de dois gumes que, por vezes, se vira contra quem o criou. Este acto de rebelião, de insurreição contra as leis que regulamentam o contracto conjugal, institui-se como a transgressão do tabu, estratégia subversora que acarreta consigo dois tipos de implicações; por um lado, a punição, por outro lado, aquilo a que Harvey e Shalom designam por efeito catártico: “In short, transgression is cathartic.” (1997:9).

O termo utilizado por Harvey e Shalom para definir a natureza da transgressão remete-nos, imediatamente, para o carácter purificador e redentor que ela sugere e a sua ascendência sobre o modo como as personagens da ficção de O'Brien percebem a organização cultural (regras e valores sociais, políticos e religiosos) da comunidade onde vivem. Por exemplo, em *Down by the River*, a tentativa de suicídio da mãe de Mary contraria o valor religioso da vida, e surge como forma de libertação da doença que a acomete. O aspecto libertador da morte é sugestivamente retratado por O'Brien na seguinte passagem onde a água como símbolo de regeneração lava o corpo e, porventura, também a alma:

Bridget goes to the river to think. She can think there and she can cry.

(...)There is only herself and the cells, the growing multiplying murderous cells.

(...) If only the river could wash the soul the way it washed clothing or the body.

Her shoes are in her hand, her stockings likewise and she has found the raised ridge of stepping stones which she has not crossed in so long a time. (...) She calls out to someone, her arms extended like a lady in a picture holding the scales of life.

(DBR:280)

A quebra do tabu, aqui entendida como uma estratégia feminina de transgressão, é sancionada com a imposição do silêncio ou com o ostracismo por parte das instituições responsáveis pela manutenção do poder. Assim, Breege é qualificada de louca pela comunidade, enquanto Mary é classificada de prostituta

ou Josie de marginal quando tentam contrariar ou transgredir as normas estabelecidas. A tentativa de transgressão é, desta maneira, sancionada com a imposição do silêncio. O silêncio, enquanto medida de coacção, actua como impulsor dissimulador da repressão operada sobre a voz feminina cuja finalidade é acabar com qualquer acto de desobediência perante a ideologia dominante. Gayle Greene explana, de uma forma sucinta, as implicações culturais que advém deste tipo de comportamento:

The oppression of woman is both a material reality, originating in material conditions, and a psychological phenomenon, a function of the way women and men perceive one another and themselves. But it is generally true that gender is constructed in patriarchy to serve the interests of male supremacy.

(1985:3)

A relação dicotómica – masculino/feminino assente no binómio cultura/natureza, verdade/duplicidade, razão/coração, suporte de um discurso patriarcal fomenta e fortalece a contínua reprodução de um sistema ideológico onde a consolidação do poder vigente¹⁶ se faz às custas da opressão e silenciamento da voz feminina.

Este esquema de pensamento assente na designação sugerida por Lacan, – The Law of the Father¹⁷ – e que Nelly Furman (1985) reconhece ser um propulsor

¹⁶ Gayle Green fundamenta o fenómeno da opressão feminina como um problema social que tem as suas raízes na desigualdade social. Reforça a ideia de que "(...) gender is constructed in patriarchy to serve the interests of male supremacy". Refere ainda a visão de Barret que sugere a exploração sexual da mulher como um meio de controlo e garantia do poder patriarcal: "[women] are the means whereby men...ensure both the sanctity and inheritance of their families and their extra-familial sexual pleasure." (*Making a Difference*, 1985:3)

¹⁷ Nelly Furman, no seu artigo "The politics of language: beyond the gender principle?" in *Making a Difference* (1985), examina os pressupostos subjacentes à teoria do filósofo francês Jacques Lacan, particularmente, a entrada da criança "in the symbolic order" e a consequente ruptura com "the mirror stage" e, por conseguinte, o afastamento da imagem maternal. A entrada na ordem simbólica coincide com o acesso da criança à Linguagem. Como refere Nelly Furman: "The mirror-stage is the initial step in the process of an individual's integration in the social system; it marks the

da subsistência deste modelo social e político, reflectindo-se na estrutura binária que subjaz à construção da sociedade actual, sustenta-se no poder da linguagem que, no modelo teórico defendido por Lacan, assume uma função fundamental constituindo-se como o seu principal sustentáculo como elucida Nelly Furman: “The symbolic order – that is the order of the Name-of-the-Father, the order of language which allows intersubjective communication – conveys the very values of the social system which it reflects, supports and encompasses.” (1985:72)

Porém, para a teórica e linguista Julia Kristeva (1982) este modelo surge como incompleto, já que ele não contempla aspectos da linguagem anteriores à entrada da criança na ordem simbólica e que estão associados a aspectos maternos da linguagem. Esta nova ordem que Kristeva classifica de “semiotic” não se posiciona em oposição à ordem simbólica, mas antes complementa-a, formando uma entidade coerente e dialógica. Assim, para Kristeva, existe todo um conjunto de sons verbais e ritmos corporais, aparentemente sem sentido, mas que contextualizados numa relação maternal são providos de significado e que, de certa forma, resistem à significação codificada da ordem simbólica.

Como já referimos anteriormente neste estudo, o corpo “is a social signifier” (Nelly Furman:73) e como espaço de significação afirma-se, segundo a nossa perspectiva, como um espaço de resistência dinâmico, porque vivo e em movimento.

Neste contexto, parece-nos significativo formular a seguinte questão: Qual é o espaço de contestação da voz feminina, e se ele existe, como é que ele se afirma e se impõe como um espaço de liberação e de afirmação?

Na nossa opinião, um dos espaços privilegiados é a escrita. A escrita entendida como um espaço de produção e de criatividade, o qual permite o confronto, a descoberta de um conjunto de experiências passadas e presentes, que frequentemente carecem de interpretação e análise, afirma-se como um espaço, por excelência, onde o processo de auto-conhecimento e de auto-construção tem

child's entrance into the symbolic order which is the realm of what Lacan calls the Law-of-the-father or Name-of-the-Father.” (60-79)

lugar. Segundo Ann Rosalind Jones: "[women] will mark their escape from it [the symbolic order] by producing texts that challenge and move beyond the Law-of-the-Father." (1985:85).

Esta opinião é corroborada por Cixous no seu Manifesto "The Laugh Of the Medusa" (1996):

I shall speak about women's writing: about what it will do.

Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies... Woman must put herself into the text - as into the world and into history by her own movement (...)

(320,321)

Para Cixous e segundo esta citação, o texto feminino deve preocupar-se em expressar as inquietações que assolam a mulher, libertando-a de qualquer sentimento de opressão e inferioridade de modo a que ela se posicione de uma forma activa e comprometida com a realidade que a rodeia.

Paralelamente, Cixous enfatiza a presença do corpo feminino nesse mesmo acto de escrita, conferindo-lhe uma dimensão ontológica; i.e., o corpo feminino perspectivado como uma "colectânea" de experiências singulares passíveis de serem escritas através da própria linguagem corporal. Esta asserção do corpo feminino como um sinónimo de plenitude, de uma grandeza que se caracteriza essencialmente pela vitalidade e dinamismo que lhe estão inerentes constitui o motivo principal pelo qual Cixous afirma:

To write. An act which will not "realize" the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods, her pleasures, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal.(250)

A sensualidade implícita na citação anterior aponta, incontestavelmente, para uma erotização do acto de escrever, confluindo para a legitimação da pressuposição subjacente à realização deste trabalho que defende que a Comunicação Não Verbal (e suas respectivas vertentes: linguagem corporal, silêncio e proxémica) se assume como uma estratégia narrativa de subversão colidindo com o discurso patriarcal, criando, por conseguinte, um estranhamento, que funciona, em última análise como elemento de ruptura, originando novas leituras e consequentemente, novas interpretações.

O corpo surge, então, como um texto que convida os/as leitores/as a um processo de desconstrução diferente na medida em que exige uma postura distinta e uma disponibilidade para apreender aquilo que não é imediatamente perceptível numa primeira leitura.

De facto, a alienação da linguagem através do recurso à linguagem corporal, por exemplo, assume uma importância mais significativa se entendermos esta última como um meio que nos coage a activar determinados processos de descodificação que não aqueles da linguagem verbal.

Por outro lado, o processo de negociação que se estabelece entre o texto e os/as seus/suas leitores/as impulsiona-nos para uma modalidade diferente de leitura que exige uma maior valorização de elementos não verbais, particularmente, um sorriso, um movimento corporal, um aceno, a intensidade do tom de voz, que se transformam em veículos de expressão emocional e que, desta forma, extravasam os contornos da Comunicação Verbal. Desta forma, são activados determinados mecanismos de leitura e de análise que desnudam e revelam filamentos narrativos cuja etiquetagem nos permite compreender e ouvir de um modo diferente a expressão da experiência e da voz feminina na produção escrita.

Irigaray (1996) realça a importância da linguagem corporal como uma componente que alarga o perímetro fixado da linguagem:

Why speak? You'll ask me. Why feel the same things at the same time. Aren't my hands, my eyes, my mouth, my lips, my body enough for you? Isn't what they are saying to you sufficient? I could answer "yes" but that would be too easy. Too much a matter of reassuring you/us.

If we don't invent a language, if we don't find our body's language, it will have too few gestures to accompany our story.

(1996:214)

Esta modalidade não verbal gera, na narrativa, espaços de resistência visíveis nos silêncios do próprio texto, no incompletamento das frases ou indefinição de um movimento. Esta atitude de resistência, a que chamaremos resiliência¹⁸, caracteriza, sobretudo, as heroínas da ficção de O'Brien e, em particular, as personagens desta trilogia: Josie, Mary e Breege. A adoção deste comportamento resiliente, por parte destas personagens é, na nossa opinião, uma estratégia de sobrevivência perante o poder patriarcal, ao mesmo tempo que desencadeia mecanismos de resistência passiva¹⁹ que lhes permite enfrentar e afirmarem-se como seres portadores de uma voz que exige ser ouvida.

Na trilogia em estudo, *The House of Splendid Isolation* (1994) *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999), pensamos ser pertinente examinar a presença desta "capacidade de adaptação" e a forma como ela permite às personagens

¹⁸ Por resiliência entendemos a capacidade de resistir à destruição, preservando a integridade física e psicológica em circunstâncias difíceis, adoptando uma atitude positiva perante as adversidades. Esta atitude desenvolvida, muitas vezes, em condições abjectas de repressão e tirania é tida como um modo socialmente valorizado de responder à adversidade.

¹⁹ Pensamos ser importante, neste momento, explicitar o que entendemos por resistência passiva no presente trabalho. Por este termo queremos designar todo o conjunto de atitudes ou gestos não verbalizados e/mas portadores de significado. A natureza deste corpus é muda, porque não verbal. Todavia, a sua carga narrativa é incomensuravelmente importante, já que eles (os gestos e atitudes) são portadores de comportamentos em transgressão ou/transgressores. A sua natureza é subversiva e determinante para a preservação da sanidade mental das personagens desta trilogia. A resistência passiva é "the gap of indeterminacy " que permite minar o sistema patriarcal e provocar a mudança de atitudes e comportamentos.

femininas intervirem de uma forma positiva e construtiva na afirmação da sua voz e na construção da sua identidade pessoal e sexual. Esta faculdade de construção positiva impele-as a esfuracar a película que as oculta e a empossar-se dos seus direitos como mulheres activamente envolvidas na prossecução do seu processo de auto-construção e emancipação pessoal e sexual.

Laurie A. Finke no seu artigo “Mystical Bodies and the Dialogics of Vision” (Sidonie Smith, 1998) aborda de uma forma interessante a linguagem corporal como uma estratégia subversiva face ao discurso religioso no período Medieval. Na sua perspectiva, a linguagem corporal transforma-se num instrumento de poder que permite a expressão da voz feminina ao mesmo tempo que se metamorfoseia num texto que é interpretado.²⁰

A relação dialógica que a autora estabelece entre o corpo e o texto através do sonho profético de *St. Leoba* estimula a possibilidade de perspectivar o corpo e os seus movimentos como um discurso opcional que foge aos padrões próprios do discurso religioso da época e que se atribui como uma forma de expressão feminina *sui generis* num período histórico caracterizado pelo despotismo e autoritarismo patriarcal.

Nas palavras de Laurie A. Finke: “Women had to be enclosed, restricted, and isolated because, in the eyes of the church, she was the quintessence of all fleshly evil, a scapegoat whose expulsion allowed the church to purge itself of the corruption of the body.” (1998:408)

Desta forma, podemos comprovar a importância da linguagem corporal como uma estratégia usada por *St. Leoba* para, de uma forma bastante subreptícia, minar a estrutura do pensamento religioso medieval e, conseqüentemente, abrir frechas através das quais a voz e a experiência femininas pudessem emergir como refere novamente Laurie A. Finke: “Their words, and even their bodies when

²⁰ Laurie A. Finke relata um curioso exemplo: a visão de *St. Leoba* que é posteriormente interpretado por uma freira mais velha que detém o estatuto de profeta e que descodifica o significado do sonho através da leitura dos movimentos corporais nele presentes. A singularidade deste episódio consiste segundo a autora na potencialidade de o corpo se expressar a si mesmo. Nas palavras de Laurie A. Finke: “Leoba (or some other because the dream challenges the autonomy of the individual subject) speaks the body of the text through the text of her body.” (405)

necessary, became the sites of a struggle to redefine the meaning of female silence and powerlessness.” (1998:412)

Neste momento, parece-nos significativo apresentar a noção de silêncio defendida por Bernard Daunhauer (1988) que ao citar Max Scheler reforça a importância do silêncio enquanto estratégia delator de esquemas de opressão e violência exercido sobre a voz feminina: “Persons, in fact, can be silent and keep their thought to themselves, and that is quite different from simply saying nothing. It is an active attitude.” (1988:vii)

Por conseguinte, o silêncio funciona concomitantemente como um “locus” de resistência e de passividade. Esta ambivalência remete-nos, por um lado, para a textura resiliente desta componente não verbal que se manifesta sob a forma de uma atitude activa que desafia o poder opressor e, simultaneamente, como modelo alternativo à linguagem verbal.

Por outro lado, este mesmo silêncio insurge-se como uma expressão de auto-mutilação que se traduz, frequentemente, como um acto de punição imposto pelo poder patriarcal com o objectivo de reprimir a voz e a sexualidade feminina manifestada numa atitude de resistência ou de rebelião perante a subjugação a um código de valores e de conduta que violenta a sua integridade física e psicológica.

Contudo, é no autor Max Picard e no seu livro *The World of Silence* que Daunhauer centra a sua atenção, sublinhando a extensão ontológica que o conceito de silêncio encerra em si mesmo enquanto princípio constitutivo da construção do mundo²¹. Nesta abordagem, o autor salienta a presença do silêncio em oposição à inexistência do discurso. Esta dualidade impõe-se como ponto de partida crucial a partir do qual Daunhauer organiza a sua fundamentação teórica, como ele próprio refere: “(...) silence is always connected somehow with discourse.” (1988:vii).

²¹ Daunhauer, ao longo do seu livro, propõe-se explicitar e fundamentar a noção apresentada por Max Picard que, no seu entender, não chega a ser devidamente aprofundada. Assim, aproveitando o ensejo do esvaziamento do conteúdo, Daunhauer analisa quase exaustivamente o conceito de silêncio e as suas implicações enquanto princípio positivo e aliado à questão da “active human performance”.(4). Apesar de não ser um livro recente, apresenta ideias bastante inovadoras e interessantes que, no nosso entender, primam pelo seu carácter intemporal.

Enfatizando a sua complexidade e a natureza positiva do silêncio, Daunhauer centra a sua análise na contribuição valiosa que o silêncio confere à significação do discurso como ele próprio refere:

Thus, each of the multiple ways in which silence appears is not merely instrumental to the coming to presence of meaning but is rather an irreplaceable way in which some meaning can come to be at all. Further, each of these shapes of discourse and ways in which silence occurs is a manifestation of human initiative. This initiative does not merely bring about a new relation of the person to meaning. It brings about new meaning itself.

(1988:104)

A vertente dupla do silêncio, que se anuncia como um prelúdio que antecede um momento de expressão significativo e de revelação de um princípio activo, define, segundo Daunhauer, o valor que esta componente não verbal adquire como conceito ontológico.

Assim, este momento que antecede a exteriorização da voz feminina é, na nossa opinião, a sublimação de sentimentos de frustração e de impotência que, positivamente volatilizados, se transformam na adopção de uma atitude de resistência activa que culmina no reconhecimento da sua presença como ser dinâmico na construção da sua identidade individual e da comunidade onde se insere. Acresce-se que este reconhecimento se traduz, posteriormente, na escolha de uma atitude notoriamente activa que se manifesta na adopção de um comportamento transgressor ou na tomada de iniciativa perante determinada situação com que é confrontada. Recordemos a este propósito a personalidade resoluta de Josie quando confrontada com um estranho em sua casa ou quando Breege assume a sua relação com Bugler e consequente gravidez perante a comunidade de Cloontha.

Por outro lado, e inevitavelmente relacionado com este último aspecto, prende-se a questão como é que a produção literária feminina adopta o silêncio

como um fenômeno particularmente significativo e efectivo na expressão autêntica da sua voz e identidade.

Neste âmbito, merece igual relevo a linha de pensamento que Ann Rosalind Jones refere no seu artigo, “Inscribing femininity: French theories of the feminine”, citando Sherry Dranch a qual destaca a importância dos “silêncios no texto” e a “leitura entre linhas” como expressão de resistência como ela própria refere: “Since the unsaid in a literary text is established in contrast to what is said, we can detect the features, the contours, of the unsaid by identifying patterns of ellipses, through a hermeneutic reading of a censored style.” (100)

Segundo a nossa perspectiva, e apelando às ideias advogadas por Daunhauer, acreditamos que no contexto da Comunicação Não Verbal o silêncio, enquanto princípio dinâmico e positivo, confere nuances significativas à expressão da experiência e vivência feminina afirmando-se na trilogia *The House of Splendid Isolation* (1994) *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999) como uma estratégia de resistência passiva. A presença da linguagem corporal, por outro lado, descodifica e interpreta a representatividade do silêncio no discurso não verbal em oposição ao discurso verbal.

Horst Ruthrof, na introdução ao seu livro *Semantics and the Body – Meaning from Freege to Postmodern*, afirma: “Any semantics which is to give a satisfactory explanation of how we grasp our world by means of language must find a niche for corporeality.” (1997:3). Esta perspectiva sugere a potencialidade da interpretação do mundo “the notion of the meaning” passar pela (re) incorporação do corpo na área da Semântica. Mais à frente, Ruthrof acrescenta:

Linguistic meaning is possible only because expressions are no more than directional schemata activated by means of non-verbal signification. So when Derrida observes that “the effect of spacing already implies contextualization” I would say yes, and add, “and vice versa” since all linguistic textualization relies not only on the possibility of spacing but also on the tactile, the haptic, and all other non-verbal interpretations.

(1997:6)

A importância que Ruthrof atribui à comunicação não verbal, como o núcleo da construção do sentido “meaning”, evidencia a substancialidade corpórea na construção significativa do discurso.

Porém, para Luce Irigaray, a noção da presença da materialidade corpórea é sinónimo de repressão e submissão feminina, na medida em que o corpo é perspectivado como uma mercadoria, “commodity”, que reflecte a posição de supremacia social e sexual do homem. Inscrito num discurso predominantemente patriarcal, o corpo feminino transforma-se num objecto de transacção cujo valor está dependente da sua função reprodutora e da quantidade de prazer que dele se pode retirar, como refere Irigaray:

(...) This means that mothers, reproductive instruments marked with the name of the father and enclosed in his house, must be private property, excluded from change. (...) As both natural value and use value, mothers cannot circulate in the form of commodities without threatening the very existence of the social order. Mothers are essential to its (re)production (particularly as they are [re]productive of children and of the labour force: through maternity, child-rearing, and domestic maintenance in general). Their responsibility is to maintain the social order without intervening so as to change it. (...) Society is the place where man engenders himself, where man produces himself as a man, where man is born into “human”, “super-natural” existence.

(1996:185)

No entanto, para Cixous (1996) a linguagem corporal impõe-se como um meio por excelência através do qual a voz feminina se insurge e se afirma como portadora de um discurso não verbal que apela à emancipação desse mesmo corpo reprimido e castrado pelo discurso fálico ao longo dos tempos. Segundo a sua perspectiva, um texto feminino é necessariamente a expressão da vivência e da experiência que o corpo feminino transporta consigo. Por conseguinte, a escrita feminina é imbuída de um cariz particularmente subversivo que apela à intervenção e à mudança de comportamento como refere Cixous:

A feminine text cannot be more than subversive; (...) She must write herself because, when the time comes for her liberation, it is in the invention of a *new, insurgent* writing that will allow her to put the breaks and indispensable changes into effect in her history.

(NBW:97)

Para Cameron "Feminine Writing is outside the structure" (1990:9) Fundamentando esta linha de pensamento, a autora observa que para Kristeva ou Dorothy Richardson os modelos apresentados são puramente masculinos, o que deixa antever, na perspectiva destas últimas a progressiva eliminação de determinados conceitos indicadores de um discurso marcadamente patriarcal.

No entanto, Elaine Showalter destaca a componente ideológica /cultural como elemento delimitador do acesso das mulheres à linguagem. Para esta autora, a questão centra-se mais a nível sociológico do que psíquico como defendem as teoristas francesas Kristeva e Irigaray.

Por outro lado, a prevalência das teorias de índole psicanalítica assentes na supremacia do elemento fálico defendidas por Lacan e seus seguidores convergem e consolidam a hegemonia do factor masculino como menciona Cameron:

(...) But language acquisition is affected by gender. Because in a patriarchal culture the most privileged symbol or signifier is the phallus, the order of language is a masculine order dominated by the phallus; hence those who do not possess the phallus-women-remain marginal to language, in the culture (since women are compelled to learn to speak) but not entirely of it. It is from these ideas that Felman's phrase 'the phallacy of male meaning' or Irigaray's 'isomorphism with the masculine sex' gain their significance.

(1990:9)

A marginalidade do discurso feminino como consequência da sua exclusão por ausência do elemento sexual constitutivo de significado e determinante na hierarquização social – “the phallus” surge, na nossa opinião, como uma perspectiva bastante redutora que pretende legitimar um esquema ideológico que se fundamenta numa teoria biológica que aparentemente se apresenta como um axioma.

Questionar as teorias essencialistas que se baseiam na natureza biológica para explicar a postura e a construção do género masculino ou feminino parece-nos algo absurdo porque isso seria partir do princípio de um facto consumado e por isso mesmo irrevogável. É inegável que estes pressupostos servem determinados interesses, acima de tudo, daqueles que detêm o poder e pretendem perpetuá-lo através de argumentos falaciosos e de discursos dogmáticos.

Pensamos, por conseguinte, que o alheamento e a alienação da escrita feminina perante a posição da mulher, o modo como ela expressa a sua experiência e a sua voz é algo que está fora de questão. Muito pelo contrário, a sua preocupação em fazer ouvir a sua voz, apresentando modalidades discursivas alternativas ao discurso masculino através da linguagem corporal, exteriorizando desta forma a sua percepção sobre o meio que a circunda, expondo a sua opinião sobre temas centrais como a legitimidade do poder, a imposição de valores como um modelo atrofiador da sexualidade feminina, questionado a legitimidade da conduta do poder político na prossecução dos seus objectivos como instância democrática, é marcadamente audível e presente sendo a trilogia *The House of Splendid Isolation*, *Down by the River* e *Wild Decembers* o exemplo notável do quebrar das algemas que, durante tanto tempo, prenderam os movimentos do corpo feminino, impedindo-o de se expressar livremente.

Parece-nos, pois chegado o momento para demonstrar, através de algumas passagens mais sugestivas da trilogia que constitui o cerne deste trabalho, de que modo é que o mutismo funciona como um estratagema, uma atitude de resistência

passiva à repressão sistemática da experiência feminina na sociedade caracterizada pela predominância do elemento masculino.

Assim, e segundo defendemos, o silêncio funciona como uma estratégia, como um modelo de transgressão ao discurso verbal suporte da sociedade patriarcal. A não adesão ao discurso verbal como forma da expressão da identidade feminina define-se pelos contornos do desvio que caracterizam este modelo de resistência passiva.

Subjacente ao nosso argumento inicial, reside a convicção que os silêncios do texto, os espaços em branco, são determinantes na construção de um discurso narrativo paralelo e ao mesmo tempo marginal. Queremos com isto afirmar que na ficção de Edna, O'Brien, a transgressão ao nível da ideologia se traduz pela ausência de um discurso explicitamente verbal, sendo substituído pelo mutismo como forma de revelar o ambiente de opressão em que as personagens femininas vivem o qual as impede de expressar as suas ideias livremente. Este estrangulamento da voz é, muitas vezes, como já vimos anteriormente, o prelúdio de um momento significativo em termos de intensidade dramática e, surge como uma estratégia de protecção perante uma ameaça.

Em *Wild Decembers*, Breege refugia-se no silêncio quando se vê confrontada com a notícia do noivado ente Rosemary e Bugler:

Breege stayed there, not looking in the mirror, feeling the cold truth of things run up and down her body and then it happened. When she tried to say something to herself the words would not come out. It was like a stone or an implement was put down her throat, cutting her, cutting the words and when she tried to say just one word, any word to reassure herself, it would not come.

(WD:231)

A impotência de articular sons, de accionar mecanismos de expressão verbal indicia a incapacidade que Breege sente em construir sentido através das palavras para traduzir o seu estado emocional. Esta estratégia de sobrevivência

não só denuncia a tirania patriarcal que a rodeia e a sufoca como incita à necessidade de procurar outra forma de evidenciar o estrangulamento da sua identidade e voz

Esta atitude é entendida pela comunidade não só como um acto de demência, mas também como um acto de transgressão. Breege repudia, desta forma, o acto de leitura de um discurso fálico dominante. Este comportamento de infracção é um acto de afirmação de um poder e de uma voz feminina distinto que se expressa e que se impõe numa sociedade patriarcal de uma forma subversiva. Por outro lado, ele deve ser lido como um indicador de uma situação de opressão como O'Brien explicita na seguinte passagem:

When something unspeakable happens to someone, especially in a very crushing environment where they're in fear for their lives, the only protection is not to speak. If you don't speak you can't be accused of the crime. It's beyond helplessness, desperation. They see no way out.

<http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2000-04-20.htm>

Esta estratégia textual/narrativa subentende uma interacção constante entre o texto e a sua audiência na construção e desconstrução de uma teia entrelaçada de imagens e significados. Por outro lado, o discurso subversivo ou a “ausência de discurso” de Breege confronta e desafia o código linguístico predominante.

O mutismo de Breege poderá, a nosso ver, ser entendido como uma forma silenciosa de castração, infligida a si mesma por ter ousado transgredir. Segundo esta perspectiva, o silêncio surge como sinónimo de castração e a linguagem como sinónimo de abjecção demarcando a fronteira entre o puro e o impuro, entre a lei e a transgressão. A este propósito, Julia Kristeva em *Powers of Horror: An Essay on Abjection* conta-nos a história de Édipo e o seu processo de purificação de “agos” a “katharmos”, e a certa altura refere:

(...) Oedipus blinds himself, so as not to have to suffer the sight of the objects of his desire and murder (the faces of his wife, mother and children) If it be true that such blinding is equivalent to castration, it is neither eviration or death.” (84)

Em *Wild Decembers*, a alusão a Édipo e à sua cegueira é curiosamente referida por Joseph em relação a Breege, quando ela o denuncia à guarda por posse ilegal de arma em casa, na seguinte passagem: “Go in and get it from her ... Tell her that when Oedipus blinded himself with the hooks of his mother’s corset, her ladies in waiting split themselves laughing.” (WD:158)

A leitura deste excerto provoca interiormente, em nós leitores, um certo estranhamento na medida em que nos obriga a fazer mesmo uma paragem na leitura e a questionarmo-nos em relação ao porquê desta alusão. Aparentemente, podemos entender esta referência à lenda grega como mais um sinal do discurso esquizofrénico de Joseph. No entanto, pensamos que tal interpretação será bastante redundante, tendo em consideração o discurso vincadamente simbólico a que Joseph já nos habituou.

Tal como Édipo, também Breege se refugia no seu silêncio como uma forma de protecção, evitando denunciar, desta forma, o objecto do seu desejo – Bugler e o fruto proibido desse desejo – a sua gravidez. O paralelismo entre a castração de Édipo que Kristeva refere como “the exclusion from sight” em *Powers of Horror* (84), e a castração de Breege, que nós designaremos por “the exclusion from language” remete-nos novamente para Kristeva e para a noção de abjecção que ela define do seguinte modo:

The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all the objects are based merely on the inaugural loss that laid the foundations of its own being. There is nothing like the abjection of self to show that all abjection in fact recognition of the *want* on which any being, meaning, language, or desire is founded.

(PH: 5)

Este extracto sugere, e em parte apropriando-nos de algumas expressões de Kristeva, que o silêncio de Breege surge como a “soundless abjection”. O silêncio impõe-se como uma fronteira, uma linha divisória que marca no próprio corpo o castigo pela transgressão. A incapacidade de falar, marcada no corpo pela ausência de som nas cordas vocais, é a cicatriz da cegueira de Édipo.

Todavia, não deixa de ser curioso o facto de o mutismo de Breege ser tão ou mais significativo do que a cegueira de Édipo. Ambos transgridem pelo olhar ao desafiar algo que, por direito, não lhes pertence. Ambos sentem a necessidade de se punirem pela transgressão cometida. Contudo, enquanto Édipo opta pela castração da sua visão responsável pelo seu destino trágico, Breege opta, conscientemente/inconscientemente, pela castração da linguagem como “abjection” e sendo assim: “The abject has only one quality of the object – that of being opposed to I “ (PH:1) enquanto mais adiante Kristeva acrescenta: “ To each ego, its object, to each superego, its abject.” (PH:).

A sensação de náusea que Breege sente quando experimenta emitir sons é idêntica à necessidade de expelir a repressão do seu desejo como sintetiza Kristeva na seguinte afirmação: “During the course in which “I become” I give birth to myself.” (PH:3).

Paralelamente em *Down by the River*, a náusea que Mary sente após a relação de sexo oral com o seu pai é seguida pela incapacidade em falar, de pronunciar qualquer som, como ilustra o seguinte trecho:

She knelt and cleaned her mouth and her tongue on the grass and the dew.
Getting up she began to reel and had to find her way home by the feel of the trees
which she passed. The fits had already started.

(...) Her tongue had become an enemy. (...)

(DBR:31)

A conspurcação da língua através do acto ilícito cometido por James MacNamara cria o sentimento de abjecção que esboça o limite entre o puro e o impuro. A língua transforma-se num objecto de abjecção, impura que no entanto pertence a si: "Her tongue was gone. It lay there like the tongue of an old shoe." (DBR:31). A repulsa contida no sentimento de abjecção perante o seu próprio corpo ocorre na seguinte frase: "It was stiff and defiled." (DBR:31).

O sentimento de nojo que Mary sente aliado à impotência de nada poder fazer alarga-se à consciência que a sua boca, também ela é sua inimiga: "Her mouth an enemy too." (DBR:31).

O silêncio surge como a única solução de defesa possível para Mary. A ausência do discurso transforma-se numa estratégia de sobrevivência e de resiliência que resguarda Mary da devassidão dos outros, ao mesmo tempo que pretende desta forma, quebrar o poder tirânico que o seu pai exerce sobre ela e a mãe. Mais uma vez, o silêncio irrompe com a continuidade do discurso masculino afirmando-se como uma estratégia de resistência feminina.

Terry Eagleton, no seu livro, *Marxism and Literary Criticism*, resume sucintamente a posição do teórico francês Pierre Macherey face à importância dos silêncios, contradições e espaços em branco no discurso narrativo como estratégia sub-reptícia na explicitação de uma determinada ideologia:

It is in the significant silences of a text, in its gaps and absences that the presence of ideology can be most positively felt. It is these silences that the critic must make "speak." The text is, as it were, ideologically forbidden to say certain things; in trying to tell the truth in his own way, for example, the author finds himself forced to reveal the limits of the ideology within which he writes.

He is forced to reveal its gaps and silences, what it is unable to articulate. Because a text contains these gaps and silences, it is always incomplete. (34-35)

A centralidade do discurso fálico alicerçada, entre outros, na religião e na filosofia colide neste modelo de resistência passiva, expondo-se desta forma como um sistema opressivo, castrador da identidade e da voz feminina.

Ann Rosalind Jones, no seu artigo – “Writing the Body: toward an understanding of l’écriture feminine” discute as implicações decorrentes desta apropriação do mundo e dos seus objectos através da linguagem: “Symbolic discourse (language in various contexts) is another means through which man objectifies the world, reduces it to his terms, speaks in place of everything and everyone else- including women.” (87)

Segundo esta abordagem, pensamos ser legítimo afirmar que as obras analisadas neste trabalho se afirmam como textos de resistência passiva na medida em que as heroínas protagonizam modelos de comportamento que se definem fundamentalmente pela sua vertente infratora e que se impõem como textos narrativos que chocam com as regras do discurso convencional.

Nesse mesmo artigo, Ann Rosalind Jones expõe, sucintamente, o conceito de “semiotic discourse” teorizado por Kristeva e que constitui em si mesmo um desafio à ordem simbólica: “asserting as it does the writer’s return to the pleasures of his preverbal identification with his mother and his refusal to identify with his father and the logic of the paternal discourse.” (88)

Analogamente, Dale Spencer atesta a atitude opressiva que é exercida sobre o discurso feminino e a tentativa sistemática de o silenciar como estratégia para assegurar a perpetuação do poder fálico e, assim, contribuir para a concatenação da supremacia do discurso masculino:

When a society is structured so that it permits male primacy and produces male dominance, it is quite reasonable to classify woman talk as dangerous because the whole fabric of that social structure could be undermined if the expression of the subordinates were allowed free voice. (106)

Por conseguinte, parece-nos pertinente argumentar que inerente à sustentação do poder patriarcal reside a manipulação do comportamento feminino e do seu discurso através de vários métodos, como a intimidação, a violência, o isolamento e à tentativa de o confinar a um determinado espaço físico que certifique o seu afastamento e, concomitantemente, a sua não interferência no

domínio masculino. Por outro lado, a sustentabilidade deste domínio parece residir na legitimação e perpetuação do pensamento que: “Women are the gifts which men exchange between each other.” (Gayle Greene, 1985:7).

Por outro lado, a exclusão da mulher no processo de construção da identidade de uma nação institui-se como uma prova irrefutável da sua invisibilidade social como comprovam as palavras de Akhil Gupta: “Women are generally recognized only in their roles as the producers of citizens and are thus precariously positioned as subjects of the nation.” (330)

Josie, em *House of Splendid Isolation*, é marginalizada, primeiro por James seu marido e, posteriormente, pela comunidade onde vive por se recusar a assumir a função da maternidade. O desinteresse crescente pelo corpo de Josie prende-se com a sua incapacidade para engravidar o que, na perspectiva de James, implica um decréscimo de valor enquanto bem transaccionável.

De certa maneira, Breege, Mary e Josie são excluídas, por diversos motivos, da comunidade onde vivem. No entanto, há algo que lhes é comum: a atitude de resistência que as três heroínas assumem e que as posiciona à margem da sociedade. A ousadia da transgredir as regras estabelecidas e os valores de conduta vigentes são comportamentos prevaricadores fortemente punidos através da marginalização a que são sujeitas.

CAPÍTULO III – Comportamentos de Transgressão em Edna O'Brien – Leituras e Perspectivas

No seu livro *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (Vol.1 *The War of Words*) Sandra Gilbert e Susan Gubar questionam:

Is anatomy linguistic destiny? Is a womb a metaphorical mouth, a pen a metaphorical penis? Throughout the last hundred years, masculinist and feminist theorists alike have toyed with the idea of anatomically determined body language which translates the terms and articulations of the body into that body articulated terminology we call *language*." (1998:228)

As heroínas de Edna O'Brien são personagens em permanente transgressão. Este comportamento emerge, na trilogia já referida, ao nível do discurso, do comportamento e da ideologia.

Ao nível do discurso, a transgressão ocorre na adopção de um discurso paralinguístico, na descrição explícita de cenas sexuais, ou então, no uso de uma linguagem corporal cinestésica. A linguagem cinestésica – *body language* assume-se explicitamente como uma técnica narrativa inovadora na ficção de O'Brien.

A procura de uma voz e de uma identidade feminina é transferida para a necessidade de expressar, de um modo diferente, a experiência de se ser mulher numa sociedade patriarcal, castradora, que manipula comportamentos e valores como forma de assegurar a sua continuidade como sistema dominante.

Segundo esta abordagem, parece-nos ser legítimo afirmar que na ficção de O'Brien, mais concretamente na trilogia referida, o comportamento de transgressão traduz-se na adopção de uma linguagem corporal que pretende,

antes de mais, subverter os princípios sobre os quais assenta a construção patriarcal do conceito de identidade feminina.

O corpo feminino assume, assim, outra dimensão, outra textura, metamorfoseando-se num texto cuja componente não verbal é o suporte da sua afirmação como texto interactivo. A comunicação não verbal sustenta-se na ficção de Edna O'Brien como um código alternativo que procura estabelecer uma diferente forma de comunicação entre o texto e o/a leitor/a. Ao mesmo tempo que recria uma nova forma de asseverar a identidade feminina, debate a posição das heroínas numa sociedade patriarcal.

A adopção de um código de linguagem não verbal é, igualmente, a expressão de um sentimento de alienação que as personagens femininas experimentam ao confrontarem-se com uma sociedade patriarcal, onde a aprendizagem se realiza através da reprodução de uma ideologia baseada em valores familiares e religiosos que provocam uma sensação de asfixia que as impede de ouvir a sua própria voz. Lisa Smyth legitima este argumento quando escreve:

Such constructions on familial-nationhood generally rely on constructing women in overwhelmingly domestic and maternal terms. In this way, hegemonic familial discourse, primarily concerning familial organization, including the “proper” way to give birth and raise children, is reproduced as a national heterosexual familial imaginary.

(2005:37)

Face a esta atmosfera de paralisia e de sufoco que rodeia as personagens, o comportamento não verbal reveste-se de uma importância extrema na medida em que funciona como um refúgio da identidade e do inconsciente feminino. Este sentimento de castração, aqui entendido como a amputação da expressão da voz e

da identidade feminina é perpetuado por uma sociedade conservadora que tenta manter intacto o seu “status quo”.

A preponderância de uma cultura falocêntrica que, impunemente, ao longo dos tempos, tem vindo a marginalizar a mulher da esfera pública é conseguida através da sua desqualificação como cidadã o que, sem dúvida, facilita a sua manipulação como ser inferior e, por conseguinte, preservando e perpetuando o seu estatuto de invisibilidade. Lisa Smyth explicita este esquema dissimulado e as suas implicações sociais e políticas no processo de emancipação da mulher:

As many feminists have noted, women have historically been denied citizenship rights, since those rights have been distributed through a basic gendered opposition between public and private spheres, whereby women's association with maternity, care work, and domesticity has both removed them from the public sphere, and consequently, has disqualified them from the political, economic and social rights and duties accorded to citizens.

(2005:31)

A vivência trágica a que as suas heroínas são sujeitas, simplesmente por serem mulheres é, em parte, e segundo O'Brien, provocada pela irresponsabilidade e impotência masculina em gerir e interpretar os seus próprios sentimentos. Ao funcionarem como agentes reprodutores da ideologia dominante alicerçada em preconceitos e valores morais corruptos, a Família, a Igreja e o Estado deformam o discurso e o comportamento femininos. A permeabilidade do discurso político aos princípios que fundamentam o Catolicismo configura a edificação de um Estado regido por valores magistras que nem sempre incorporam um perfil democrático. A este respeito, Lisa Smyth alega:

The effects of this confessional construction of nationhood can be seen, for example, in the official incorporation of the social principles of Catholicism, alongside those of nationalist republicanism, into the political structure of the

State. This can be seen in particular in the 1937 Constitution which attempted to combine the democratic ideal of popular sovereignty with theocratic authoritarianism.

(2005:39)

Contrapondo-se a esta deformação, como uma estratégia de sobrevivência, germina o espírito da resiliência – “A key to achieve some mental sanity” – como afirma O’Brien. Por exemplo, o silêncio de Breege em *Wild Decembers* desafia o código fálico. Este comportamento transgressor é simultaneamente uma atitude defensiva por parte de Breege que provoca a ruptura e descontinuidade da leitura do comportamento feminino. Comparativamente Josie e Mary em *House of Splendid Isolation* e *Down by the River* respectivamente, desafiam os preconceitos que regulam o comportamento e a sexualidade da mulher na sociedade irlandesa corroendo, sub-repticiamente, os fundamentos desta aliança Estado-Igreja que insiste em controlar a sexualidade assim como a reprodução feminina. Face à atitude de resistência e de confronto demonstradas, as heroínas desta trilogia são punidas severamente e votadas ao ostracismo ou à exposição. A este propósito, Inglis, citando Said no seu artigo, refere:

Said (1995b:332) points out, “The construction of identity involves establishing opposites and “others” whose actuality is always subject to the contiguous interpretation and re-interpretation of their differences from “us”. Consequently, the rooting out and castigation of dangerous individuals is part of the process of creating and maintaining our identity.

(2002:17)

Segundo esta perspectiva, afigura-se-nos relevante que os comportamentos de transgressão evidenciados pelas heroínas desta trilogia se alicercem, particularmente, na dicotomia resistência versus resiliência. Como já referimos anteriormente, a resiliência, como atitude construtivista e positiva, que se

desenvolve em circunstâncias de grande tensão e angústia, impõe-se como um protótipo de conduta socialmente valorizado. E sem dúvida que Josie, Breege e Mary demonstram possuir essa maleabilidade interior que lhes confere o grau de autonomia e auto-estima imprescindível que lhes permite afirmar a sua voz, identidade e sexualidade sem temor de ousar e desafiar quem quer ou o quê que seja.

Tal como referimos anteriormente, o corpo feminino assumido como um texto colide necessariamente com o imaginário masculino onde o corpo surge como um espaço em branco “a sort of landscape”, um receptáculo de desejo, prazer pessoal e ... violência.

Esta disjunção entre a linguagem masculina e a linguagem cinestésica como estratégia de asserção da voz e da identidade feminina pode ser entendida como uma ruptura na reprodução contínua do discurso patriarcal. Por conseguinte, parece-nos lícito afirmar que o discurso masculino é compreendido como a norma enquanto o comportamento não verbal como o desvio à norma. Esta convicção encontra repercussão na teoria defendida por Dale Spencer no seu livro *Man made Language* quando afirma:

One semantic rule which we can see in operation in the language is that of the male-as-norm. At the outset it may appear to be a relatively innocuous rule for classifying the objects and events of the world, but closer examination exposes it as one of the most pervasive and pernicious rules that has been encoded. While this rule operates we are required to classify the world on the premise that the standard or normal human being is a male one and when there is *one* standard, then those who are not of it are allocated to a category of deviation. (3)

A cumplicidade entre o discurso masculino e a reprodução do sistema patriarcal e sua perpetuação ao longo dos tempos é, na sua opinião, firmada na construção da realidade através da linguagem. Assim, a construção da identidade feminina ou masculina não assenta só numa questão meramente biológica

“according to their genitalia” (ibidem, 3) mas na construção da realidade através da linguagem:

Each day, we construct the world we live in according to these man made rules. (...) We impose them on the world so that what we see conforms to what we have been led to see. And one of the crucial factors in our construction of reality is *language*. (2)

Catherine Belsey corrobora esta ideia quando afirma no seu artigo, “Constructing the subject: deconstructing the text”: “The subject is constructed in language and in discourse and, since the symbolic order in its discursive use is closely related to ideology, in ideology.” (49).

Preliminarmente, a bipolarização do discurso na ficção de Edna O'Brien irrompe como uma tentativa de impelir a escrita feminina para uma nova direcção e de lhe incutir uma significação textual que passa, sobretudo, pela capacidade de o/a leitor/a interagir com o texto e ser capaz de decodificar o seu conteúdo e silêncios e construir/reconstruir a sua significação.

Paralelamente, o uso da Comunicação Não Verbal entendida como uma estratégia de desvio à norma (Linguagem Verbal) oferece uma leitura alternativa ao discurso fálico ao mesmo tempo que se impõe como uma estratégia de resistência particularmente feminina numa sociedade predominantemente patriarcal.

A construção da identidade das personagens femininas nesta trilogia é cimentada na crença de que há um espaço de manobra para a revelação e expressão da experiência feminina, e que esse espaço, ou “lapso textual” passa pela relação que o corpo estabelece consigo, com os outros, com os objectos e com o próprio espaço onde o corpo feminino se move.

A leitura da ficção de O'Brien, não só da trilogia em estudo, como de outras obras levam-nos convictamente a acreditar que o recurso à Comunicação Não Verbal não advém de nenhum acaso fortuito, de um processo de escrita

inconsciente, mas antes de uma opção determinada em enfatizar o corpo e a sua linguagem como um modelo alternativo à linguagem patriarcal.

Esta tomada de consciência da nossa parte, como leitores/as foi determinante para nos apercebermos das inúmeras potencialidades que a ficção de O'Brien encerra como um modelo de construção narrativo precursor de um projecto de escrita feminina.

Após estas considerações, chegou o momento de proceder ao estudo da trilogia *The House of Splendid Isolation* (1994) *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999).

Conforme referimos na introdução deste trabalho, o fulcro da nossa análise irá incidir particularmente nas passagens cuja etiquetagem seja portadora de elementos da Comunicação Não Verbal e que, concomitantemente, se afirmem como exemplos sugestivos que ilustrem e fundamentem a premissa que subjaz à realização deste trabalho.

1. *House of Splendid Isolation*

House of Splendid Isolation (1994) é o livro da trilogia que melhor explora a Comunicação Não Verbal, mais precisamente a área da Proxémica, como instrumento de leitura e catalizador da tensão gerada entre as duas personagens centrais: Josie O'Meara, uma viúva idosa, e McGreevy, um membro do Exército Republicano Irlandês. Josie, que se afirma veementemente contra o I.R.A. recusa, todavia, trair McGreevy quando ele se refugia na sua casa para fugir à perseguição da polícia. Entre os dois desenvolve-se um relacionamento onde predomina a cumplicidade e a partilha de memórias. Confiando no tempo e na esperança de o fazer mudar de vida, Josie acaba por ser morta acidentalmente pela Guarda irlandesa, enquanto McGreevy é capturado.

House of Splendid Isolation é comparativamente a *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999) menos emotivo mas igualmente intenso.

Josie é uma personagem amarga, algo frustrada por não ter sido capaz de ser feliz no seu casamento. De facto, as recordações que ela guarda do seu marido James são confusas: “Her husband. A man she scarcely knew.” (HSI: 29). E do seu casamento, algo contraditórias:

He seemed at once so merry and so gallant and she thought my reserve or is it my disgust will pass and when we go to bed tonight these doubts will have vanished. She made a list of his good points, his jokes, his smile, his eagerness to tell her the moods of the lake, not unlike the moods of a woman.

(HSI:28)

O casamento em nada altera a sua anterior situação de servidão em Manhattan, muito pelo contrário, prolonga-a, levando-a a lamentar o acto cometido: "To be a bride and yet not a bride. To be a wife and so cursorily left. That was not what she had wanted, that was not what she had consulted teacups for." (HSI:40)

Esta sensação de impotência reflecte a posição subalterna que as mulheres detêm na comunidade onde Josie habita. O papel da mulher e a sua postura na relação marital é explorada por O'Brien neste livro onde a preservação de valores arreigadamente católicos e tradicionalistas é posta em causa.

Inequivocamente o casamento entre Josie e James pressupõe um acordo social onde apenas são sublinhados os deveres da esposa para com o marido. Ausente, a palavra "direitos" deixa antever a arbitrariedade do primeiro contratante nesta convenção social. A discriminação decorrente desta relação de desigualdade aponta, indubitavelmente, para um modelo de subjugação onde as relações de poder se articulam com um discurso modelado pela violência como argumento desculpabilizante usado na manutenção de um bem-estar doméstico e na preservação de um código de valores que viola o direito inalienável da mulher à sua liberdade e à sua integridade física e psicológica. Sophia Hillan King amplia esta visão referindo:

History, in this novel, operates at several different layers. There are first the land, and the house, and all that remember. Then there are[sic is] the woman, Josie, brought young to the house, and her recorded memories of the kind of Irish marriage that lies at the heart of Edna O'Brien's novels – marriages where the woman is both object of desire and repulsion, at once trophy and slave.

Having escaped to a life of domestic servitude in Manhattan, Josie finds she has entered another kind of imprisonment in rural Ireland under the rule of her husband and the husband's brother.

(2000:52)

Desde o início que a sua relação é bastante física. Josie sente-se inicialmente atraída pela sua virilidade e charme: “ She said she liked his moustache. He’d graze her with it, the initiating kiss.” (HSI: 30). Contudo, o modo como James a toca provoca-lhe uma certa repelência: “Helping her out of the boat he used the occasion to pinch one cheek of her bottom, to pinch it hard and she thought ‘I can’t, I can’t go through with it’.” (HSI: 29).

O trecho anterior indicia o comportamento violento de James e aponta para a sua fogosidade demasiado carnal visível na intensidade do toque: “to pinch it hard...”. A articulação do verbo “pinch” com o adjetivo “hard” converge para a configuração de uma relação onde os intervenientes detêm um posicionamento desigual, baseada em termos de sujeito/objecto.

A vertente táctil da comunicação não verbal (Haptics) desempenha nesta passagem um papel fundamental ao pôr em destaque a essência da personalidade de James – a sua excessividade sexual, bem como a impetuosidade latente que se traduz mais tarde em violência doméstica (física e psicológica) aquando do adultério de Josie.

O uso da comunicação táctil confere a esta passagem uma tonalidade quase impressionista, uma textura palpável no gesto “to pinch” que esboça o perfil psicológico de James inculcando a este momento narrativo uma nuance que se insurge como uma pequena saliência no relevo do texto.

A dimensão física de James é, similarmente, perceptível no modo como o seu olhar desenha os contornos do corpo de Josie reduzindo-a a um objecto como se pode constatar no excerto seguinte: “In the walk up the sodden path under the overhanging hazels she felt his eyes on her, on her behind, and regretted each step leading her to the blind and stony darkness that was her future.”(HSI:29).

O olhar sôfrego de James metamorfoseia Josie num objecto que lhe inflama desejo estimulando-o sexualmente: “Her walk and the way she picked her steps between the ragwort filled him with speculation.” (HSI:30).

Josie sente o olhar e apercebe-se pela forma como é olhada por James que este a reconhece apenas e simplesmente como um bem que lhe pertence, tal como a casa

do lago, as suas propriedades ou então os seus cavalos. Na verdade, ela é comparável a uma égua não só no seu aspecto físico como na sua função reprodutora: “Her haunches were what he liked best, wide and yet with a daintiness to them. A good mare.” (HSI:29).

O modo como James, através do olhar, reduz Josie a um objecto sexual, esvaziando-a de qualquer traço de personalidade ou vontade própria, revela a construção e a representação patriarcal da feminilidade de Josie neutralizando a sua sexualidade pelo uso da força e, sobretudo, da violência. Este modelo de aculturação nada mais é do que um estratagema usado para aniquilar a emancipação pessoal e sexual de Josie como mulher.

Paradoxalmente, os efeitos da violência física e psicológicos exercidos por James no corpo e na mente de Josie actuam como um incentivo à transgressão.

Por outro lado o reflexo do olhar de James colide com o olhar de Josie que, gradualmente, ao longo da narrativa, se distancia da sua posição de objecto adoptando comportamentos declaradamente transgressores que se traduzem, por exemplo, na posição que assume como dona da casa do lago: “For the last stretch she walked with a great composure to show or to pretend to show how installed she was in her new realm.” (HSI:40).

O controle exercido sobre a criada da casa, Brid, confirma a sua supremacia que é sentida como uma vitória: “Yes, mistress of a house and a serving girl who she could call to wait on her, to iron her clothes, to amuse her if necessary.” (HSI:32).

Ou então, na recusa da maternidade: “Wet fields, brown clay through the blades of grass, fields like graveyards, undug. She was nine months married and nothing doing. People began to talk.” (HSI:43).

Interessante este fragmento onde a esterilidade de Josie é extrapolada para a infertilidade da paisagem denunciando, segundo a nossa perspectiva, um certo paralelismo histórico que nos induz para a colonização da Irlanda e para a aridez e improdutividade dos terrenos agrícolas durante a Grande Fome (1845-49). Concomitantemente, a identificação de Josie com a paisagem reporta-nos para a

representação simbólica da Irlanda e o seu decalque ao sexo feminino que, na opinião de Catherine Nash, se prende com os ritos ancestrais irlandeses:

The symbolic representation of Ireland as female derives from the sovereignty goddess figure of early Irish tradition, the personification of this figure in the figures of Irish medieval literature, and the allegorization of Ireland as a woman in the 18th century classical poetry genre, the *aisling*, following colonial censorship of the expression of direct political dissent. It also relates to the colonial feminization of Ireland and the Irish that was adopted, adapted and contested within nationalist discourse. (229)

A relação visceral entre a terra e a função reprodutora feminina é premente na actuação sexual obstinada de James que tenta engravidar Josie a qualquer custo: "(...) commandeers her inside and outside and still and feck it, she does not get with the child." (HSI:45), ou na conversa que Josie trava com o velho Jacko: "He winked and asked how many days she's been married now, then nudged her and repeated that a couple of children would make James happy, tie him down." (HSI:39).

Para James, o seu relacionamento sexual com Josie é sinónimo de procriação e como tal necessária à transmissão dos seus bens como preconizam as regras sociais. A alienação do corpo feminino é indiscutivelmente visível no modo como James representa Josie através do seu olhar e apreende a sua sexualidade: "(...) and in bed he groans and in the morning he mounts her with a lingual gusto, commandeers her inside and outside and still and feck it, she does not get with child." (HSI:45)

É importante não esquecer a atribuição social da mulher enquanto elemento social que assegura a passagem do testemunho para as gerações vindouras como explica Lisa Smyth:

Women occupy a pivotal position in gendered national discourses, not only because women biologically reproduce group members, but also because women

are seen as a key to the reproduction of group culture across generations. (...) As it is women's sexuality and reproductive capacity that frequently symbolize the nation and its future, women's reproductive rights are consequently politicized in nationalist articulations of gender and sexuality.

(2005:37)

Josie, ao declinar a sua função reprodutora, infringe o código de valores que rege a comunidade onde vive sendo, por isso mesmo, considerada uma marginal, uma mulher diferente das outras: "(...) To think that this woman once wouldn't wipe the floor with her or her kind, this woman with her style and her finery." (HSI:23).

Por outro lado, Josie sente-se igualmente uma estranha: "She feels estranged from them all, an outcast." (HSI: 52).

Este sentimento de alienação emerge em *House of Splendid Isolation* como uma camada epidérmica que protege Josie contra um eventual estado de demência. A violência psicológica e física exercida por James com o objectivo de anular a sua auto-estima e auto conceito, elementos vitais para o pleno desenvolvimento e equilíbrio do ser humano cria, no entanto, uma atitude mais defensiva que se caracteriza pelo aumento de resistência e pela activação da capacidade de resiliência.

Este sentimento de alienação é inicialmente transmitido pela primeira imagem que Josie capta da casa do lago:

She took it almost in a glance, the breast of the house a washed blue and the side gables pointed in bluish stone, stables all along the back, every variety of window in the house proper, some of them bowed and in the stooping verandah, panes of multi-coloured glass shot with the sun's rays. The house of the low-lying lake.

(HSI:27)

A sua dimensão e o seu isolamento assemelham-na a uma prisão que anula a sua identidade como mulher, confinando-a um espaço doméstico que James pretende idílico: “(...) and James’s pride in showing her things, marching around her around main rooms and lesser rooms and ante-rooms saying they could do with a woman’s touch, a woman’s artistry.” (HSI:27) mas que, no entanto, transforma Josie num ser invisível no que diz respeito à sua identidade e voz, bem como vulnerável à violência.

Este sentimento de asfixia intensifica-se gradualmente à medida que Josie se aproxima da casa do lago, e a imagem pastoril inicial desvanece-se para dar lugar a um cenário que se afigura aterrador para Josie e que termina no reflexo que a água do lago lhe devolve aquando do desembarque e que, de certa forma, antecipa de uma forma profética sua morte – a distorção do seu rosto e corpo trespassado por balas: “The water was so still that it looked like glass with here and there bubbles on it, as if spat on. She kept seeing herself in it, her face all distorted.”(HSI:29)

A recusa em assumir o modelo tradicional de esposa que caracteriza uma das funções da mulher nesta sociedade rural leva Josie a fugir às investidas sexuais de James. Esta atitude de resistência, de recusa em fazer amor e de engravidar acirra James que exerce fisicamente a sua supremacia sobre o corpo de Josie, como demonstram os seguintes fragmentos:

He never tried to mount her on the nights he was drunk, he just slept and roared, (...) In the morning he mounts her without a word because she has got into the goddam habit of saying no and stop and no. He has taken to holding her lips shut with one hand, clamping the way he might clamp an animal and he has grown to like it, he likes the power he has over her, making her sing dumb. (...) Only in the last slobbery gasps does he release her lips to hear the no and stop and no.

(HSI:44)

Violência e repressão são os ingredientes que James mistura para obter o seu momento orgástico. O prazer que ele retira desta situação de domínio, em que a repressão se amplia também ao silenciamento da voz de Josie, é convertido num instrumento de opressão e represália. Por outro lado, a coreografia deste momento narrativo centrada na sobreposição do corpo de James sobre o de Josie impele-nos insinuantemente à sua visualização.

A focalização narrativa incide, inicialmente, no corpo de James, cuja postura sobranceira indicia uma atitude de dominação, (notar o uso do verbo mount como se de uma égua se tratasse) logo de pertença, para com o outro corpo. Em seguida, é a mão de James que num gesto de prepotência silencia e asfixia os monossílabos na boca de Josie. A etiquetagem deste momento é de poder e de subjugação baseado na violência conjugal e no silenciamento da voz feminina. A cama, a exposição dos corpos numa relação de domínio, o constrangimento ao silêncio, todos estes elementos da Comunicação Não Verbal estão presentes nesta passagem de uma forma notável, contribuindo, na nossa opinião, para a construção de um momento narrativo sublime onde a leitura dos silêncios assume uma dimensão tão significativa que extrapola o tamanho do quarto de Josie e James.

O segundo momento que se segue denuncia mais violência, atrevemo-nos mesmo a afirmar sadismo, tal é a atmosfera de perversão que emoldura esta passagem. Aliada à posição de supremacia que James detém em relação à Josie é de salientar a substituição do gesto de silenciamento – desta vez não é a sua mão que estrangula os murmúrios de Josie mas, antes e perversamente “the shoehorn” (uma calçadeira). O gozo experimentado neste jogo de poder excede o limiar de uma relação conjugal para se transformar numa relação despótica, onde o prazer é uma palavra egocentricamente masculina.

‘You can’t stop me now Missus’-calling her all the names under the sun, including tinkers’ names and each time thinks she will have a child, she will have issue, a son. To rile her he asks if she enjoys it and when she says no or nothing he takes

the shoehorn, the bone one and presses it into her mouth until she groans and moans and emits a sort of stubborn sound that is neither come nor non-come. She says yes because she has to and he chortles because he has possessed her, has had his way.

(HSI:44)

Segundo este contexto, o relacionamento sexual entre Josie e James sugere-nos duas situações que se prendem com a História da Irlanda: a primeira que tem a ver com o Acto de União em 1800, e a segunda com o uso da “*bata scoir*,”²² instrumento utilizado nas escolas primárias irlandesas para impedir as crianças de falar a língua Gaélica, após a instauração do Acto Nacional de Educação em 1831, por parte do parlamento inglês.

Pensamos ser ainda interessante e oportuno, neste momento, referir novamente as ideias de Alison Blunt e Gillian Rose que se embutem perfeitamente neste enquadramento de violência e poder no quarto. Estas autoras afirmam:

(...) a woman can be heard more easily in the kitchen because under the patriarchal division of labour this is the place in which she has the greatest authority; but in the bedroom she is not to be eloquent with her mind but only with her body, for there she exists for her husband's pleasure.

(1994:2)

Na verdade, e como podemos confirmar pelas passagens transcritas, James apenas exerce poder no quarto, e é apenas nesse espaço da casa que a sua autoridade como marido e homem se faz sentir. Daí, o duplo sentimento de prazer

²² A este propósito, Ranelagh comenta: “There is a depressing fatalism about the *bata scoir*, used by Irish people themselves and not forced upon them by an official edict. The great native Irish cultural force embodied in the language was consciously thrust aside by the very people whose national identity and pride it had sustained for centuries.”

que ele sente em poder controlar, só e apenas o corpo de Josie porque ele sabe que nada mais pode controlar.

De novo, esta situação remete-nos, por analogia, para o movimento de resistência irlandês sempre presente durante a ocupação do domínio inglês, e que se traduziu em diversos momentos de rebelião e de violência nas ruas de Dublin e noutras cidades da Irlanda como menciona Ranelagh:

The first violent resistance to the new order came on 23 July 1803 when a fifty to sixty strong Dublin slum mob attacked Dublin Castle (the seat of Irish administration) on its way dragging the lord chief of justice and his nephew from their coach and murdering them.

(1983:94)

Mais tarde, a revolta de O'Brien e dos Jovens Irlandeses (O'Brien and the Young Irelanders) em 1848, considerada o gérmen do futuro movimento republicano irlandês²³, é cruelmente esmagada pelas forças inglesas.

Este ambiente de repressão/resistência distintivo do processo colonialista, transpira ao longo de *House of Splendid Isolation*, entremeando-se com outros pedaços de (Re)história, ora pessoal, ora colectiva.

O comportamento tirânico de James evoca a metáfora da violação sintetizada no poema de Seamus Heaney, "The Act of Union". A usurpação do

²³ A História, por vezes, repete-se e, segundo John Coakley e Michael Gallagher, a repressão do movimento irlandês em Abril de 1916, em Dublin, (Easter Rising) pelas tropas inglesas, provocou um sentimento generalizado de revolta da opinião pública face às inúmeras execuções dos jovens rebeldes reforçando a ideia de que: "Since British Rule in Ireland had been achieved by military force, the argument ran, it could only be reversed by the same means: by armed rebellion, not by parliamentary or constitutional means." (2005.15)

Por outro lado, a contínua oposição dos unionistas de Ulster à aplicação da "Home Rule" enfureceu aqueles que sobreviveram ao massacre de 1916 e que, de certa forma, ia de encontro aos anseios de independência que alguns sectores políticos irlandeses reivindicavam para a Irlanda. Nas palavras de John Coakley: "A spiral of paramilitary developments began in the years immediately before the First World War. The first stage was the formation in January 1913 of the Ulster Volunteers, organized by the political leaders of Ulster unionism and committed to opposing Home Rule for Ireland. In reaction to this, the Irish Volunteers were founded later in the same year to support Home Rule". (2005.16)

corpo de Josie reaparece metamorfoseada na paisagem irlandesa, devastada pela fúria e violência das tropas inglesas (James).

A relação que se constitui entre a paisagem e a História é descrita por Alex Houen da seguinte maneira: "If the landscape is seen to embody a 'manuscript' of cultural memory, the memory is in danger of being forgotten because of the loss of cultural skills in reading it." (2002: 49)

À medida que o tempo passa e Josie não engravida, James começa, lentamente, a desinteressar-se por ela e a dedicar-se à bebida: "Down by the lake her husband could be heard roaring. He brought out the bottle. (HSI:49)

Entretanto, Josie entre as tarefas domésticas, as conversas com Paud, pequenos furtos, conhece o padre John e apaixona-se por ele. É o seu olhar que primeiro a cativa: "It was his eyes she first responded to, a sort of indigo colour with thick black brows which had the odd silver hair that gave them a look of marcasite, fevered eyes, which for all their modesty had some compact with the devil." (HSI: 23).

Lentamente, Josie sente-se envolvida pela sensualidade que exsuda do corpo do padre John; são pequenos detalhes como um sorriso: "His smile was utter, every muscle in his face went into it." (HSI: 123), um doce sussurro, um toque mais significativo, elementos não verbais, que despertam a sexualidade adormecida de Josie: "Things begin so nonchalantly, especially clandestine things." (HSI:124).

O corpo de Josie assemelha-se agora a uma prisão que a impede de usufruir este momento de paixão na sua máxima plenitude, e o desejo de se libertar dele cresce à medida que sente que cada vez é mais prisioneira da casa do lago, de James, do seu casamento e, sobretudo, dos preconceitos sociais:

Did she like walking. Oh, yes, of an evening to pass the time. It seemed quite blasé when she said that, it did not seem like a woman primed to flee her own house and flee the prison of her own white body and go somewhere, anywhere, escape. When she thought of her body she thought of those large dead fish which she had

seen in a fish shop in Brooklyn, smothered in crushed ice, the mottled scales aglitter.

(HSI:123)

A comparação do seu corpo a um peixe morto, já sem vida, testemunha a ausência de uma relação conjugal feliz mas, principalmente, de uma sexualidade frustrada. O sentimento de volúpia e de vitalidade que Josie sente na companhia do padre John levam-na a trair o seu marido James.

O acto de adultério, entendido como comportamento de transgressão, é punido violentamente por James quando descobre que Josie lhe foi infiel. A violência física exercitada por James é condimentada com uma pitada de prazer tal como o seu relacionamento sexual:

‘Take that, and that ... and that,’ the sound of the smacking almost pleasant , mimicking the smacking of the butter paddle itself on the soft curds of half formed butter, but the blows vicious and scalding as they land on her flesh. (...) She was grasping the ladder, her eyes closed allowing no whimper of pain or even protest to escape her lips.

(HSI:134)

De novo, a agressividade de James reincide sobre o corpo de Josie. O espancamento é um acto de poder que James pratica, com gozo, sobre a propriedade que lhe pertence. Para além do mais, deixa marcas, e isso é um argumento de peso quando se quer demonstrar perante uma comunidade quem é que manda. A utilização da expressão “almost pleasant” é bastante expressiva neste extracto já que reforça, mais uma vez, a faceta senhorial de James e a sua prepotência como marido. O discurso patriarcal, assume por vezes e, também, uma modalidade mutista que se resume à violência doméstica, onde apenas o barulho das pancadas que caem sobre o corpo de Josie são o som da opressão, porque da parte de Josie, mais uma vez, a expressão ou a reacção é o silêncio.

A fuga de Josie através da casa até ao quarto onde se refugia para ser novamente espancada pelo marido que arromba a porta num gesto imperioso de fúria, evidencia a sua situação de impotência perante James. Este, por oposição, persegue-a pela satisfação que lhe advém da violência que exercita sobre Josie e, que se transforma num ciclo vicioso; quanto mais lhe bate, mais lhe apetece bater:

A fierce flagellant lather of joy possessed him on account of the pain he could feel issuing back from her, his energy prodigal as he beat her for very drink she had ever grudged him, for his poor brother, whom she dispatched to an exile's death, for the offspring which she did not give him, the mares and fillies she has reviled, but most of all for the dried up menagerie of her womanhood, the farce that was their bed-chamber life. (...) Zanily, he beat her for the pleasures he had not given her and which he believed were wantonly gratified in the woods.

(HSI:135)

Acresce-se que este momento de violência representa, igualmente, a sua raiva e fúria por não ter conseguido corresponder às expectativas de Josie, quer como marido, quer como amante. Incapaz de a satisfazer sexualmente, James, não assume as suas culpas nem falhas e imputa toda a responsabilidade a Josie. Pressente-se nesta passagem uma purgação de todas as imperfeições. O espancamento funciona para James como um momento catártico.

Relativamente ao princípio que norteia o “modus vivendi” desta comunidade rural onde a violência é sinónimo de autoridade, fundamentando a prevalência do discurso patriarcal e a continuidade do estatuto inferior do sexo feminino, Gayle Greene (1985) menciona o antropólogo Lévi Strauss e o seu estudo sobre o paradigma da construção do género. Subjacente à construção da sua argumentação reside o pressuposto: “that any social order is based on its kinship system.” (1985:7) Este modelo de construção social assente numa vertente preponderantemente masculina é fortemente criticado por Gayle Greene já que ele

implica a circunscrição do sexo feminino à esfera privada, à domesticidade limitando, conseqüentemente, o seu pleno desenvolvimento como ser intelectual.

Naturalmente, que este sentimento de asfixia que é provocado quer pela tirania de James, quer pela própria casa, acaba também por absorver essa atmosfera de sufoco e direccioná-la contra Josie, é transmutado em resistência. Por isso, Josie é uma mulher surpreendentemente viva por dentro, porque por fora já morreu. E o mais interessante e fascinante deste livro é assistir ao renascer desta personagem quando se vê impelida a partilhar o seu espaço com um estranho que é, ao mesmo tempo, um assassino. O crescendo que se sente na narrativa corresponde ao seu desabrochar como mulher, um desabrochar tardio mas pleno.

Paralelamente a este conflito que Josie vive internamente, há o outro lá fora, a guerra entre duas facções que partilham o mesmo espaço mas, que ao contrário de Josie e de McGreevy, são incapazes de se entenderem e de perceberem as razões que os posicionam de lados opostos.

House of Splendid Isolation é um livro inquietante que afronta a nossa consciência como McGreevy assalta a casa de Josie. Ironicamente, McGreevy cativa-nos, atrai a nossa simpatia e é difícil não entender o que o leva a lutar.

Todavia, quando o sentimento de empatia se começa a esboçar surgem, através de Josie, as imagens de terror, de morte, que imediatamente nos deixam em suspenso e, voltamos a retrair-nos nas nossas impressões: “The landscape seems alien, sod and grass feel different, his coming has brought menace into the air, his coming, he precursor of gruesome deeds.” (HSI:81).

Este efeito de suspensão habilmente urdido por O'Brien obriga-nos, tal como ela, a não adoptar nenhuma atitude a favor ou contra, mas antes a colocar questões, a perguntar porquê. A propósito da caracterização de McGreevy, O'Brien explica o porquê desta personagem suscitar, paradoxalmente, esta reacção nos/as leitores/as:

In the case of *House of Splendid Isolation*, I wanted to write about an IRA soldier, not from perceived opinion of him but to explore his thinking, rationale, conflict,

ruthlessness vs idealism etc. and for this I saw many prisoners who talked to me openly. The character of McGreevy is more rounded, complex, and probably truthful than any of my former male characters.

(<http://www.bookwire.com/HMR/Review/tobrien.html:1>)

É relevante para a fundamentação do presente estudo, e tendo em consideração a função que a Comunicação Não Verbal desempenha na trilogia em análise como estratégia narrativa, que a percepção da personagem McGreevy seja particularmente apreendida pelos sentidos, por parte de Josie. A recorrência ao uso de verbos como: “see”, look, feel, touch smile, e de expressões como: “read his eyes,” read his face, read the fear in his eyes” remetem-nos para a leitura do corpo como um texto.

De facto, a construção da personalidade de McGreevy surge como um puzzle que se vai construindo gradualmente ao longo da narrativa, onde por vezes, somos surpreendidos/as pelas aparentes contradições que se reflectem no seu discurso, também ele, algo incoerente. A sua compleição física provoca ainda alguma agitação em Josie como testemunha o seguinte excerto:

He takes her by surprise coming from the black hall carrying an enamel mug and a plastic razor. His T-shirt is short-sleeved and it is as if she is encountering someone naked. What she notices is his colouring, a face bronzed, a tattoo on his wrist, the Tricolour, nestling, green, white and gold, in a circle of indigo.

(HSI:74)

O seu olhar é direccionado para detalhes físicos, fragmentos textuais, com os quais ela tenta compreender e inferir significação. A leitura dos indícios que o seu corpo de oferece, funciona, como uma chave que permite decifrar o enigma que é McGreevy: “She saw how strong he was and how flexed.” (HSI:75)

Josie apreende a presença inesperada de McGreevy no escuro da cozinha e a leitura desse instante é interpretada pela reciprocidade do olhar: “Their eyes meet each other like two startled animals. (HSI:76).

Registe-se o uso interessante do adjetivo “startled “ que denota a postura defensiva que os corpos assumem num encontro repentino, onde o factor “desconhecido” implica um esquema táctico de reflexos condicionados.

O emprego de verbos sensoriais no próximo excerto denota a reacção interna de McGreevy e a leitura que Josie faz dessas pistas que lhe mostram a contenção de McGreevy face à tortura verbal e ao efeito que as palavras têm sobre ele. Habitado a interrogatórios policiais, McGreevy revela uma forma contida de reagir às provocações verbais de Josie que o atíça num acesso de raiva incontida:

It is too much for her. She says if she has friends up and down the country why not decamp on some of them, why on her, where he is not welcome and where she cannot even strike a match in her own kitchen because of her ruling. She can not only see the glare in his eyes, she can feel the bristle as he puts the bread down and pushes the plates into the centre of the table.

(HSI:77)

O corpo de McGreevy reage instintivamente, o eriçar dos pêlos “the bristle” provocado pelo tom colérico e acirrado de Josie, denota a sua perturbação e irritação anterior que, no entanto, não passa despercebida a Josie que lê estes sinais: “she can not only see the glare in his eyes”; “she can feel...” e procede à sua decodificação.

O espaço exíguo onde ele se refugia, o antigo quarto de Paud, é ilustrativo da limitação dos seus movimentos e do modo como ele se relaciona com o exterior. Apesar da casa ser enorme, os seus movimentos limitam-se ao quarto: “She knows which room he has chosen, her antennae tell her. The room of the ground floor where Paud slept.” (HSI:72) e, à cozinha: “In the kitchen she screams. She did not expect to find him there, finding him standing by the table.” (HSI:76).

A relação com o espaço que o circunda é exemplificativa da posição de prisioneiro que ele detém, enquanto foragido. Absurdamente, este posicionamento contrasta com o de Josie que apesar de ser ela a refém, continua a controlar o espaço-casa deslocando-se livremente para todo o sítio: “She walks through her several rooms in order to confirm them as hers.” (HSI:71).

A incoerência e o ilógico de toda esta situação com que, subitamente, Josie é confrontada, leva-a interpelar-se sobre a sua atitude, a questionar-se sobre os seus sentimentos. Esta tomada de consciência pode ser interpretada como o acordar da sua consciência política, latente durante o seu casamento com James, mas que agora desponta maturamente: “There are two hers, the one who does not dare to admit that in Paud’s room now there is a dangerous man, a savage and the other her which contends that she is mistress of the house.” (HSI:72).

O espaço onde estas duas personagens se movem, cruzam, escondem e, se confrontam é uma grande e velha casa rural onde Josie habita e que lhe pertence por morte do seu marido.

Repentinamente, a casa deixa de ser o espaço privado para passar a ser partilhado com um terrorista do E.R.I. O primeiro encontro deixa Josie completamente petrificada como se pode depreender da seguinte passagem:

What it took was the turning of the wooden knob, two, three swivels, then a wrench because of its loose threading, the door itself swinging back and forth quietly but with a livid glee, then a face hooded, eyeballs prominent, eyes like grit and a voice reasoned, telling her not to move and not to scream, saying it several times.

(HSI:61)

Esta invasão provoca em Josie sentimentos contraditórios; por um lado, receia as atrocidades que McGreevy possa cometer contra ela mesma, por outro lado, sente-se estranhamente reconfortada com a sua presença como podemos verificar na seguinte passagem:

She imagines the various things he might be doing. At one moment she thought he is probably making explosives and hoped that by a stroke of good luck he might blow himself up. The next minute she pictured him writing a letter home or looking at the robin redbreasts.

(HSI:79,80)

Mais do que um cruzar de tensões, gera-se um confronto entre duas perspectivas de encarar a história de um país, Irlanda, as opções políticas que ambos adoptam perante o conflito que opõe e divide duas partes do mesmo país. Josie rejeita a violência gratuita e a morte de tantas pessoas inocentes e não aceita que McGreevy partilhe essa forma de luta. No entanto, e como prova da sua cumplicidade, entrega-lhe um diário:

‘Why did you show me this?’ he asks

‘So’s you’d know.

‘Know what?’

‘That we are on the same side.’

‘Are we?’

‘Except that what they did then was different.’

‘It wasn’t ... It’s exactly the same.’

‘...Innocent people.’

‘For Christ’s sake, I’m trying to save my fucking country so stop telling me about innocent people.’

‘Then fucking do it ... Without having to kill and maim innocent people,’ she says, shocked at her own directness.’

(HSI:85)

Segundo uma perspectiva mais abrangente, Josie e McGreevy protagonizam a divisão de um país que procura através de métodos diferentes a liberdade, a identidade, a recuperação de uma consciência nacional que ambos sabem estar enraizada no legado cultural desse país por quem lutam e morrem:

On impulse she decided to follow him as she heard him go out. He was heading for the lake, a boat maybe, to spirit him away. The words he had used – Justice...Identity...Community. What did these words mean? What value had they against the horrors of a crime?

(HSI:114)

Este conflito é, também, uma guerra interior que Josie e McGreevy travam dentro de si próprios. A propósito da dualidade temática que subjaz à estrutura narrativa de *House of Splendid Isolation*, Edna O'Brien clarifica:

War, whether it's between man and woman, or different parts of a country, or different nations, is always, always more complicated than just the two sides. It is *that* I want to write about. It's the dilemma and the conflict within the obvious dilemma that matters. It would be impossible for a writer with any awareness at all about the human psyche and the human condition not to write about wars, whatever locale they are. Because people do disagree with one another; they do sometimes forgive one another, and then they redisagree with one another. Life is not a placid pool; it's a raging, storming sea, which we're all in.

(<http://www.albany.edu/writers-inst/olv2n3.html>)

O dilema gerado no interior de Josie agudiza-se à medida que McGreevy avança com os seus planos. Profundamente desapontada por não ter conseguido dissuadi-lo dos seus intentos, Josie interpela-o rudemente:

' I have been telling myself that you are a nice young man...and that you wouldn't kill and that you haven't killed ...I've been telling myself this fairy tale.'
'I told you I'd killed...The day you asked me which part I shot, I said the biggest part.'

'So you did...and I thought that by being here...that by us talking...something would happen... A sea change...I'd save you...You'd see the light; you'd quit.'

'That's nuts...nothing will make me quit...Ever.'

'I see that now...I see the hatred bred in your eyes...' (HSI:111)

A casa é o espaço compartilhado por estas duas personagens que, gradualmente, vai gerando a partilha de memórias. Memórias que são como textos retidos e reinterpretados, agora, sob outra perspectiva que só a sabedoria, experiência e a passagem do tempo conferem uma maior clareza e significado. E McGreevy desperta em Josie imagens esbatidas pela erosão do tempo que agora com a sua presença revivescem: “A sharpening of the senses has come with his arrival and swarms of memory...” (HSI:71).

Para David Wood a memória ultrapassa o foro privado, ela é um fenômeno que se alarga e se reveste de uma dimensão intemporal:

Memory is not a private phenomenon. Its public dimension is to be found not just in the importance of its corroboration by others; memory is woven with public symbols - places, names, times, conversations - which locate it in various series and matrices of meaning.

(1997:205)

A casa é, igualmente, o espaço onde Josie e McGreevy, num primeiro momento, se confrontam para, posteriormente, se aliarem em defesa da mesma causa, embora posicionando-se diferentemente em termos ideológicos.

A distância física que se traduz, igualmente, numa distância espacial é encurtada à medida que o relacionamento entre ambos se estreita e se torna numa relação muito especial caracterizada pela amizade e cumplicidade.

A privacidade de Josie está intimamente relacionada com o seu espaço pessoal, a casa, e por isso mesmo, em termos proxémicos, a irrupção de McGreevy pode ser entendida como uma ruptura desse mesmo espaço. A este propósito, Iris Marion Young no seu artigo – “A Room of One’s Own: Old Age, Extended Care, and Privacy,” afirma:

At least in modern societies, an important aspect of the value of privacy is the ability to have a dwelling space of one’s own, to which a person is able to control

access, and in which one lives among things that help support the narrative of one's life. (155)

Josie vê-se privada da sua privacidade uma vez que o seu espaço pessoal é ameaçado, acto este que a leva a questionar a sua identidade, a sua história pessoal e, naturalmente, o seu percurso como mulher.

A casa, nesta narrativa, cumpre uma dupla função – por um lado, evoca sentimentos de domínio e de opressão, por outro, impõe-se como um espaço de construção através do qual se constroem valores como a identidade, privacidade, como um espaço que consubstancia a ideia de identidade pessoal e colectiva. É, igualmente, o local privilegiado para a construção diária de um percurso histórico, uma espécie de arquivo histórico da identidade de cada um, como sugere Iris Young:

A person's home is a space in which he or she dwells, carries out everyday activities of caring for self and others, plays, celebrates, plans, and grieves. The home is an arrangement of things in this space, according to the life habits of those who dwell in it. (...) Many also have personal meaning as materializing the narrative memories of the lives of the people in it. (156)

Assim, em *House of Splendid Isolation*, a casa surge como um símbolo de um projecto/processo de construção/desconstrução de identidade e história pessoal e colectiva, simultaneamente, protagonizada por Josie e McGreevy respectivamente.

A importância atribuída a este espaço como gerador de significado intensifica, na nossa opinião, as potencialidades da Comunicação Não Verbal como um instrumento de leitura e de análise da ficção de Edna O'Brien. Iris Young sedimenta esta perspectiva quando refere:

There are two levels in the process of materialization of identity at home: (1) the arrangements of things in dwelling space as an extension of the bodily habits of those who live among them, and support for their routines; (2) the sedimentation

of historical meaning in the things of the home, and activities of preserving those meanings as living. (157)

Neste contexto, e segundo a linha de pensamento de Iris Young, a casa, em termos proxémicos, assume-se como um espaço físico onde interagem diferentes níveis de subjectividade (e onde se reinventam diariamente narrativas pessoais) cuja interpretação e significação concorrem para a formação da personalidade/identidade daqueles que a habitam.

Consubstanciando esta ideia, David Wood, no artigo “Identity and violence”, sublinha a importância do lugar na definição da identidade de cada um/a de nós, como um espaço privilegiado onde o compromisso entre o passado e presente é continuamente renovado através da memória. Nas suas palavras:

A place is a site of both public and private place. To dwell in a place is to engage in a continuing exchange of meaning through which one's identity becomes, at last in part, a kind of symbiotic relationship where one dwells. (...) Place here is another way of talking about past and future about opportunities for action and interaction.

(1997:198)

Os objectos, tais como o prólogo sugere, ressuscitam memórias e conferem-lhe uma nova dimensão, configurados sob a passagem do tempo e pela reinterpretação da experiência pessoal/colectiva vivida até então. O extracto seguinte é disso exemplo:

Things find me. I study them. Chards caked with clay. Dark things. Bright things. Stones. Stones with a density and with a transparency. I hear messages. In the wind and in the passing of the wind. (...) I hear stories.

(HSI:3)

A relação que se constrói a partir do binómio eu-casa é modelada através da percepção gradual que Josie desenvolve perante este espaço. A modelagem (entendida como amadurecimento) da sua identidade é circunstanciada pela relação de individualidade/privacidade que ela estabelece com a casa e com os objectos que a rodeiam. A apropriação do espaço – casa e dos próprios objectos sustentam o processo de individualização que se solidifica com a atribuição de uma significação aos mesmos:

She felt awkward, unsure and found herself in her unsureness in the dining room looking at things, feeling the curtains which were a bronze colour and in flitters. (...) She stood on her toes and swung about the room and thought 'it is mine, mine.'

(HSI:31)

A segurança pessoal de Josie está intrinsecamente relacionada com a percepção que ela tem da posição que os objectos detêm no espaço que é a sua casa. A intemporalidade da sua permanência devolve-lhe a sensação de domínio e de posse:

Alone, Josie scans the room, fixing the objects, the electric kettle, its spout, the biscuit packet, the dreamy sprays in the flowered wallpaper, laden with rose and rosebud, worn curtains and the curtain pole, lopsided on one of its brackets. She tells herself that she is safe, upstairs in her house, in her castle.

(HSI:23)

É interessante notar a utilização dos verbos scan e fixing no extracto acima. Inerente à utilização dos mesmos perpassa a sensação de reter não só os seus contornos físicos mas, sobretudo, a sua identidade enquanto pertences de um espaço que irá ser seu. O olhar de Josie tenta captar, arriscamos a dizer, a memória destes utensílios domésticos, fixar a sua historicidade como forma de apropriação sobre os mesmos.

Paralelamente, este posicionamento traduz, de certa forma, o modo como Josie se irá impor em termos de senhora e patroa da casa. Portanto, os objectos funcionam como uma extensão de si própria. Os objectos revestem-se de valor porquanto desempenham uma função de pertença e reflectem a identidade de quem os possui. Por outro lado, e intrinsecamente relacionado com a questão da apropriação como estratégia de individualização/construção de identidade, surge a necessidade de cimentar uma parte desse espaço físico como pertença pessoal onde esse processo de construção pessoal acontece. A privacidade irrompe assim como uma imposição determinante, espectadora de pequenas narrativas diárias pautadas de historicismo porque significativas.

Iris Young valida a necessidade de um espaço pessoal como alicerce imprescindível para a formação ontológica do ser humano: “Home in this phenomenological sense is a basic support for personal identity. It provides what some writers call the “ontological security” of the person.” (159)

Na passagem seguinte, podemos comprovar essa premência que Josie sente em confirmar a sua primazia sobre o seu território pessoal como forma de assegurar a sua segurança pessoal:

She walks through her several rooms in order to confirm them as hers. A warped and pitiless decrepitude has invaded every corner so that there are flaking walls, missing stair- rods, stacks of damp and mildewed newspapers and over a light switch, like some rustic fetish, a tranche of toadstools ripening in the sun.

(HSI:71)

Curiosamente, os objectos também envelhecem, tal como Josie! E à medida que ela envelhece, maior é o sentimento de isolamento que ela procura ultrapassar através de um controle mais eficaz sobre o seu domínio a fim de garantir a sua segurança e de limitar o acesso de estranhos à sua casa e, conseqüentemente à sua zona de privacidade.

A casa é, igualmente, o espaço que confere sentido aos objectos porque portadores de sedimentos históricos mas preservando simultaneamente esses objectos e o seu sentido. Frequentemente, os objectos despoletam memórias, que ajudam, por sua vez, a reconstruir narrativas que o tempo se encarregou de esbater ou mesmo de apagar como sugere a seguinte passagem:

In the lavatory she had another thought which was that she might poison herself. A bottle of milky disinfectant stood beside the drainpipe and she remembered reading about an actress in California who had taken some such potion and had died but the death was long drawn out and terrific.

(HSI:65)

Segundo esta abordagem, pensamos ser legítimo afirmar que o espaço casa reflecte o modo como o corpo se relaciona com os objectos que a compõem e, a sua disposição nesse mesmo espaço reflecte a importância que eles desempenham na actividade diária. A personalização subjacente à sua organização nesse espaço traduz o modo como o corpo se relaciona com eles e como se constrói enquanto colector de experiências: "Her house seems so precious to her even its decay, her house should not have to suffer this." (HSI:73)

Por conseguinte, a construção do processo de identidade aliado à mobilidade do corpo surge como algo em permanente mudança. A este propósito, Iris Young profere: "The home is an extension of and mirror for the living body in its everyday activity. This is the first sense in which home is the materialization of identity." (140)

House of Splendid Isolation debate acutilantemente outras questões já visíveis em livros anteriores como *Time and Tide* ou *A Pagan Place*, nomeadamente, o tema da maternidade (uma constante na sua ficção) e a sexualidade feminina e que regressarão no último livro da trilogia. No entanto, a centralidade que a História

desempenha neste livro é incontestável e essa faceta é evidente logo no início do livro.

Em *House of Splendid Isolation* há uma viagem no tempo à procura de uma História que se procura entender através da reconstituição de momentos, de rostos indistintos numa paisagem em mutação, saqueada ao longo dos tempos, desapossada de uma herança cultural e patrimonial. Este percurso descontínuo e indeterminado condensado pela memória, faz reviver heróis e/ou mártires petrificados que expressam simultaneamente a morte e a vida através dos seus actos heróicos ou simplesmente hediondos que lutaram por uma causa que une e divide uma nação. Nomes que ninguém ousa esquecer porque, acima de tudo, simbolizam esse inextinguível, intraduzível e nostálgico sentimento – “The Irish soul”.

O diálogo subsequente entre Josie e o seu sobrinho evidencia, mais uma vez, a divisão entre duas partes do mesmo país e a presença da História que todos une:

‘Evil men. Evil men. Patrick Pearse, Michael Collins and co. would have their brains sprayed on a roadside.’

‘We don’t know...do we?’

‘Of course we know...They are our heroes, our martyrs’

(HSI:106)

A relação que se estabelece entre heroísmo, martírio e sofrimento, uma tríade que caracteriza a história da Irlanda é explorada por David Wood que tece interessantes comentários a este propósito. Para este autor a ligação entre os três elementos acima referidos encontra correspondência no binómio Identidade/Violência. Abram os, pois, aspas ao discurso directo:

But one may ask-is not the risk of death a serious objection to the claimed reliability of such affiliations, to those young men who join factional armies. The

answer, of course is absolutely not. If anything the risk of death as Hegel knew, is precisely what such identification deals with best. At this level, the risk of physical death is wholly secondary to the risk of loss of self. As Nietzsche put it, men would rather will nothing, than not will. And it is no accident that both religious belief and the military ethos give death the highest significance; death with honour; self-sacrifice; through these you can gain not simply identity, but a permanent place in the hall of fame, as a hero or martyr.

(1997:200)

A triangulação que se estabelece entre morte, identidade e sacrifício constitui segundo David Wood "a badge shining in a wide field of pain and suffering" (1997:200) que Josie tenta evitar a todo o custo, mas em vão. A relação simbólica que se estabelece entre estes três elementos é excessivamente grotesca já que ela assenta no princípio de que a morte é redentora. Como refere, mais uma vez, David Wood: "The transformation of death into sacrifice really does make something out of nothing." (1997:200)

Intimamente relacionado com a análise deste último aspecto e tendo em consideração a dualidade temática que imprime a *House of Splendid Isolation* um eixo axiomático de diversas e polémicas leituras, parece-nos pertinente e, sobretudo, fascinante analisar, embora superficialmente, na referida obra a questão do Terrorismo segundo a perspectiva apresentada por Alex Houen no seu livro, *Terrorism and Modern Literature; From Joseph Conrad to Ciaran Carson* (2002).

A complexidade do fenómeno Terrorismo é de tal modo intrincada e de extrema delicadeza na sua abordagem, que o nosso propósito neste trabalho é simplesmente de oferecer uma leitura diferente baseada nas ideias sugeridas por Houen e, simultaneamente, privilegiar a presente análise com um contributo que, a nosso ver, pode enriquecer a compreensão da obra em estudo, suscitando algumas questões relevantes para futura reflexão.

A definição do termo terrorismo afigura-se para Houen como uma tarefa árdua dado a ambiguidade do conceito e a sua aplicação obscura, como ele explica no seguinte trecho:

There is still no internationally accepted definition of terrorism.

The much-quoted adage 'one person's terrorist is another person's freedom fighter' has been born out in numerous international conventions on terrorism. Nowhere is the ambiguity of the term more evident than in the inconsistency of its application: for example , organizations such as the African National Congress (ANC) in South Africa and the Palestine Liberation organization (PLO) that were once widely declared to be 'terrorist' have over recent years been accepted internationally as legitimate political parties.

(2002:7)

Por outro lado, e atendendo à inerente ambiguidade que a noção de terrorismo comporta, Houen aponta para a elasticidade do termo cimentando a sua posição com seguinte afirmação: "As Guelke has argued, 'By the 1990s, the concept of terrorism had become so elastic that there seemed to be virtually no limit to what could be described as terrorism'." (2002:9)

Por conseguinte, a imprecisão do termo parece querer abrir portas a um certo ficcionismo, entendendo-se aqui, como uma sequência de eventos que ultrapassa o limiar da realidade ou daquilo que é suposto ela comportar em termos de terror ou de violência. Nas palavras de Houen:

This general vagueness of the term is precisely what has led commentators such as the social-anthropologists Zulaika and Douglass to assert that terrorism is 'first and foremost discourse' and that this discourse is largely a matter of 'fictionalization.'

(2006:9)

O elemento hiperbólico que preside a todos os actos de terrorismo confere-lhe um carácter narrativo onde o protagonismo cabe à violência ou ao terror dos corpos decepados pelas explosões. Os autores deste enredo são os terroristas que habilmente subvertem o real em ficção de pânico e horror.

Por outro lado, a visualização desta imagens e a forma como elas são retratadas pelos meios de comunicação ajudam a criar na audiência a ideia de que aquilo a que se assiste não é real de tal forma que supera e esvazia o nosso conceito de real. Daí que seja comparável a uma cena de um filme ou à uma página de um livro onde o céu é o limite da imaginação. Houen recorrendo à investigação de Zulaika e Douglass aprofunda esta questão: “For Zulaika and Douglass, (...) ‘terrorism’ as a term is primarily defined a ‘rhetorical product, (...) the effects of this rhetoric are evidenced in all of the various mediations of terrorism.” (2002:49)

Na obra em foco, *House of Splendid Isolation*, a abordagem do fenómeno terrorismo surge como uma questão quase visceral que demarca e divide duas partes do mesmo país. Mais do que escamotear a situação, O’Brien pretende reflectir, abrir o tema ao discurso directo, provocar a expiação de sentimentos de culpa através dos laços de afecto que nascem e se estreitam entre Josie e McGreevy. Assim, a morte de Josie e aprisionamento de McGreevy não resolvem qualquer questão, apenas intensificam o mito como a passagem abaixo sugere:

‘She had to die,’ a sergeant says, a tall man who is holding a sprig of shiny laurel in his hand. For what? For Ireland. For martyrdom. For feck all. Voices asking but no voice answering, only the crows, unnerved by the racket, wheeling and whirling in crazed circuits.

(HSI: 208)

Intimamente relacionado com este processo de mitificação que, de certa forma, envolve a Irlanda desde as suas origens longínquas, Houen, citando Said,

escreve: “(...) what is bad about all terror is when it is attached to religious and political abstractions and reductive myths that keep veering away from history and sense.” (2002: 3).

A mitificação de determinados momentos históricos através da violência pode conduzir, segundo Houen, a que estes sejam convertidos em actos narrativos:

The transformation of epochal events into mythical entities is thus seen as a way of bolting subsequent historical developments to a rigid narrative.

(...) Offering the 1981 hunger strikes of Republican prisoners as an example, Paul Arthur claims that it contained “all the ingredients of a successful myth in the making,” just as the Easter Rising of 1916 can be seen as “*part of a narrative.*”

(2002:244)

Segundo este ponto de vista, o terrorismo poderá reclamar para si mesmo o atributo de um novo género literário como problematiza Allen Feldman citado por Houen: “Political violence is a genre of emplotted action...The *event is not what happens. The event is that which can be narrated.*” (2002:245). Assim sendo, terá algum sentido abordar o acto de violência como um acto de comunicação como alude Houen: “The act of violence is also an act of communication, then.” (2002:16). Esta afirmação reveste-se de toda a importância se entendermos a violência como uma componente não verbal do processo de comunicação e, por conseguinte, portador de significado. Todavia, as implicações decorrentes desta assumpção não são simples como se pode imaginar. As inúmeras questões que se colocam quando se pensa no terrorismo na Irlanda do Norte ou na arbitrariedade com que ele irrompe no nosso quotidiano, levam-nos a colocar algumas reticências quanto à possibilidade de encarar o fenómeno do terrorismo apenas como uma simples metáfora hiperbolizada.

Tal como referimos anteriormente, a morte casual de Josie representa, simbolicamente, o epílogo dos ideais acerrimamente por ela defendidos. De certa forma, há como que uma “esterilização” na tentativa em espalhar, finalmente, algumas sementes de esperança.

Ainda no seguimento deste episódio é interessante observar que a culpabilização pela morte fortuita de Josie é imputada a McGreevy e não ao guarda Cormac como seria de esperar: ‘Stop crucifying yourself, ‘Sergeant Slattery says and others assure him that it is not his fault but the fault of the man, the scum, lying there with not a single tear in his eyes’. (HSI:209)

A desresponsabilização de Cormac pelas entidades policiais superiores e a consequente estereotipagem de McGreevy sustentada na deformação do outro como diferente e inferior legitima o uso de expressões como “but the fault of the man”, “the scum”. A ausência de expressividade no rosto de McGreevy é lida como indiferença o que facilita, sem dúvida, a sua desumanização perante os que assistem à cena final. A extinção de traços humanos de McGreevy é fundamental para o constituir como um alvo de violência facilitando, deste modo, a tarefa dos seus agressores. A neutralização da sua identidade “as the other” impõe-se como um argumento credível que justifica o uso da violência e da bestialidade por parte da Guarda, como se desta forma se evitasse futuros actos terroristas.

Curiosamente, e ao longo da narrativa, há várias alusões que retratam McGreevy como um animal, ou como um monstro. Vejamos apenas alguns exemplos:

“Binding his moment McGreevy waits inside a swathe of evergreen, creeping from branch to branch like Mad Sweeney in the poem.” (HSI:206)

“The men nudge and stiffen-two supremos who had tracked each other like polar animals, through bogland, and mountain and quarries, face to face at last.” (HSI:210)

“(…) his voice, the black monstrosity that covered his features, his nicotined finger so at home with the trigger.” (HSI:64)

Estes exemplos reforçam a sua imagem de assassino, sem escrúpulos ou sentimentos, o que perante os olhos da comunidade de Cloontha torna mais inteligível a sua eliminação. A tática de converter o inimigo num ser desumano tem sido um poderoso argumento para explicar aos menos esclarecidos a justificação de entrar em guerra ou de explicar o massacre de milhares inocentes. Palavras como, bárbaros, animais ou monstros são apenas alguns dos termos empregues para legitimar acções de violência extrema ou validar posições políticas e administrativas assumidas perante uma nação ou o mundo. Relacionado com estas últimas ilações, parece-nos interessante a inferência que Houen estabelece entre a famosa definição de Aristóteles: “O Homem é um animal político” e a visão da bestialidade do terrorismo:

Aristotle's definition of man as '*zoón politikon*', a political animal, certainly did not extend to 'terrorists' as far as the popular media was concerned. Viewed as being devoid of politics, they were cast simply as animals, or rather *anti-human* life-forms...

(2000:32)

A propósito do ciclo infundável da violência que cada um de nós gera conscientemente ou inconscientemente, Manuel Frias Martins afirma:

A violência existe, portanto. Mas não existe em abstracto, nem é só propriedade dos outros. (...) Este facto não é mau em si mesmo, claro. Contudo, ele parece estar mais dependente do culto da vítima que caracteriza o nosso tempo do que o reconhecimento de que a violência existe em cada um de nós como elemento definidor do nosso próprio ser no mundo. (...) O que a violência nos ensina, na sua realidade mais intensa, é que antes de qualquer vítima objectiva de qualquer acto

de violência física ou psicológica antes de qualquer processo de vitimização colectiva, antes do que quer que seja, somos nós, cada um de nós, as primeiras vítimas da violência que nos define como agentes de violência ou, melhor, as vítimas da violência através da qual levamos a cabo a nossa própria socialização.

(16)

Cremos, indiscutivelmente, que esta questão suscita enorme controvérsia. No entanto, as ideias aqui sugeridas assim como as possíveis interpretações que se poderão fazer da sua leitura apenas têm como objectivo alargar e conferir outra dimensão de análise à obra *House of Splendid Isolation*. Esperamos, sinceramente que algumas das pistas apresentadas sirvam para estimular um estudo mais profundo e mais rigoroso do fenómeno complexo que é o Terrorismo.

2 - *Down by the River*

Down by the River é um livro fascinante que nos cativa profundamente. A linguagem é vertiginosa, por vezes, algo difícil de seguir, mas que acaba por nos seduzir e obrigar a percorrer mais do que uma vez certas passagens que chocam mais do que emocionam. Acresce-se o facto de a heroína ser uma adolescente, uma menina acabada de sair da infância, o que acentua mais o contraste entre a pureza de Mary e a indescritível violência sexual de seu pai. Esta oposição surge logo no prólogo do livro, onde a prosa é fluida e forte como a corrente do rio. O'Brien relembra que a sua intenção foi ponderada:

The prologue to *Down by the River*, which some pusillanimous English critics took exception to, was deliberate. I wanted nature to be bursting forth, to be giving birth in order to foreshadow what would happen to that young child.

<http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2004-04-20htm:5>

Down by the River, baseado no célebre *X-case* como é conhecido, e que pôs a Irlanda a ferro e fogo por causa da alteração à lei do aborto, narra a história de Mary uma rapariga de catorze anos que é abusada sexualmente pelo seu pai, acabando por engravidar. Numa tentativa de acabar com uma gravidez indesejada e com o enorme sentimento de vergonha que a invade, Mary tenta suicidar-se sendo descoberta por uma vizinha, Betty, que a procura ajudar. Clandestinamente, preparam-se para viajar até à Inglaterra para que Mary aí possa abortar legalmente. Denunciadas por outra vizinha que entretanto alerta a Guarda, Betty e Mary são obrigadas a regressar à Irlanda para serem apresentadas a tribunal.

Dividida, Mary não só tem que enfrentar o conflito dentro de si, como também a guerra que se trava no terreno entre os movimentos pró-vida e o movimento a favor da legalização do aborto.

Num país como a Irlanda, predominantemente católico, onde a Igreja desempenha um papel importantíssimo em assuntos sociais e políticos e onde se afirma como a guardiã dos bons costumes, *Down by the River* vem questionar a validade dos valores que alicerçam este discurso o qual não reconhece nas mulheres o direito de escolherem o seu destino, marginalizando-as da vida pública. As razões que justificam a exclusão das mulheres da vida pública na sociedade irlandesa são apontadas por Lisa Smyth na passagem abaixo:

Such constructions of familial-nationhood generally rely on constructing women in overwhelmingly domestic and maternal terms. In this way, hegemonic familial discourse, primarily concerning family organization, including the “proper” way to give birth and raise children, is reproduced as a national heterosexual familial imaginary. Women occupy a pivotal position in gendered national discourses, not only because women biologically reproduce group members but also because women are seen as key to the reproduction of group culture across generations

(2005:36)

Deste modo, a intersecção temática que emerge lentamente ao longo deste livro remete-mos para a complexa vertente histórica/cultural que caracteriza a Irlanda, nomeadamente, a violência familiar, o direito ao aborto e o papel das mulheres na sociedade irlandesa.

A violação de Mary é o último elo de uma cadeia de valores a ser quebrado e afirma-se como a prova insofismável da corrupção e podridão de uma comunidade rural que se auto-rege pelo preconceito e pela mesquinhez hipócrita.

A cumplicidade é igualmente crime e como tal deve ser também punida. A violência familiar vinculada à violação de Mary e aos maus-tratos surge como o exemplo mais sugestivo do corrompimento dos valores vigentes. É a génese de um

sistema ideológico fundeado numa doutrina religiosa que se auto-regula e se auto-sustenta e tenta, a todo o custo, eternizar virtudes de uma nação que parece enfeitiçada pelas sagas e brumas do passado como menciona Lisa Smyth:

Catholicism has been central to the definition of Irishness at least since the late sixteenth century and early seventeenth centuries, when it provided a means of uniting the indigenous Gaelic Irish and the English in Ireland in that period. Subsequently, with the Reformation, religious division was mapped onto the division native and colonizer, as the English parliament pursued a policy of “planting” Ireland with protestant settlers.

(2005:37,38)

Na verdade, o Catolicismo surge não só como uma instituição religiosa que ao longo dos tempos, sobretudo durante a manutenção dos Ingleses no território irlandês, abrigou os valores de uma nação perpetuando-os através do núcleo familiar mas, também como a guardiã da cultura do povo.

Decididamente, este é um livro que nos marca, que suscita em nós, leitores/as determinadas reacções, que nos faz desejar entrar no enredo e poder travar o que está a acontecer. É um livro que nos faz sentir também muita repugnância e revolta perante a hipocrisia que se respira neste meio rural onde todos, no fundo, são cúmplices destes crimes sexuais e que ninguém ousa denunciar, em prole de valores religiosos fora de moda, e sobretudo, responsáveis não assumidos por comportamentos que não se atrevem a criticar.

O'Brien consegue gerar toda esta panóplia de sentimentos contraditórios e, indiscutivelmente, este é o livro onde ela ataca duramente a posição da Igreja Irlandesa face à legalização do aborto. Naturalmente que estas críticas fizeram-se ouvir e o impacto foi tal, que a lei do aborto na Irlanda foi revista e “ligeiramente” alterada. A legalização do aborto continua a ser uma decisão do governo. Todavia uma réstia de esperança irrompe como conjectura Lisa Smyth (2005):

The construction of nationhood in anti-abortion familial terms during the coverage of the 1983 campaign, specifically relying on gendered and sexualized discourse of maternal subordination, was significantly reconfigured through the coverage of the X case and its aftermath. The intense criticism of the State evident in the press focused particularly on the perception of official violation of familial autonomy, a key national value. This shifted the locus of control over pregnancy and abortion from the State, under the influence of the anti-abortion lobby, to the 'traditional' family, an ironic outcome, given the status of that family in right-wing discourse. Although this was not a shift towards official recognition of women's moral agency and did not significantly reconfigure the construction of nationhood in 'traditional' familial terms, it did provide some latitude wherein the possibility that reproductive decisions might now be made by women emerged.

(2005:102)

Down by the River é, a nosso ver, o livro que melhor representa a usurpação do corpo através da violência. Este comportamento de transgressão representado por um pai alcoólico assume-se, segundo cremos, como um assalto físico, uma atitude profundamente masculina de apropriação e manipulação do corpo feminino.

Neste sentido, o título do livro é dúbio. Por um lado, remete-nos para o lugar onde Mary, desde criança, foi brutalmente violada, sendo assim o lugar testemunha, onde os crimes correm impunes, onde são lavados. Mas, por outro lado, *Down by the River* também nos sugere a potencialidade de o rio ser entendido como o canal vaginal que leva até ao útero ao qual Mary pretende regressar quando se tenta suicidar. Assim, a morte de Mary teria uma conotação espiritual, seria como re – (nascer) para uma nova vida. A tentativa de suicídio de Mary pode ser lida nesta dupla perspectiva: como uma estratégia de silenciar o acto de violação cometido pelo seu pai ou então como uma tentativa de purificação através da água. Este efeito de catarse surge como uma nota positiva no meio desta podridão e promiscuidade social.

A gravidez é, igualmente, um motivo recorrente nesta trilogia, embora abordado de perspectivas diferentes mas, interessantemente, todas elas concorrendo para o mesmo fim. Tal como em *House of Splendid Isolation*, a leitura do motivo da maternidade será aqui objecto de análise e de subsequente leitura, contribuindo para uma melhor compreensão do modo como O'Brien constrói uma manta de sentidos tão diversa para este mesmo motivo.

Em *Down by the River*, os comportamentos de transgressão surgem a vários níveis do discurso narrativo. Aqui podemos encontrar, e de uma forma muito mais vincada do que em qualquer outro livro da trilogia, a exposição do corpo feminino como um bem que é transaccionado numa sociedade vincadamente patriarcal. A posse do corpo de Mary pelo pai através da relação incestuosa que destrói por completo a sua adolescência é legitimada por uma sociedade rural cujo sustentáculo religioso a impede de ver mais além. A noção do corpo feminino como uma posse é visível ao longo de toda a narrativa. O corpo de Mary é encarado como uma propriedade²⁴, cujo natural ciclo é, subitamente, interrompido pela violência do pai, James MacNamara, e ulterior acto de violação.

A articulação Família – Igreja – Estado surge como o veículo de transmissão e de reprodução de um código de valores corrupto e hipócrita que assegura a continuidade do poder patriarcal e do direito de controlar e manipular comportamentos. A este propósito, Lisa Smith (2005) relembra a opressão que estas instituições exerceram (e ainda exercem) na política irlandesa relativamente ao caso X e à liberalização do aborto:

More particularly, what follows is concerned with the ways in which anti-abortion politics had operated historically through a politics of national identity, which relied on, and reproduced, constructions of Irishness in traditionally familial,

²⁴ Irigaray (1996) em *This Sex Which Is Not One* refere a forma como o modelo patriarcal assente no “tráfego” do corpo feminino tem-se perpetuado ao longo dos tempos. A passagem da mulher (filha) para outro homem (esposa) reforça a heterossexualidade e a vigência deste sistema que insiste em perspectivar a mulher como um bem comerciável. Segundo Irigaray: “The passage into the social order, into the symbolic order as such, is assured by the fact that men, or groups of men, circulate women among themselves, according to a rule known as the incest taboo.”(170)

patriarchal, and conservatively Catholic terms. The X case significantly unsettled these gendered and sexualized discourses of nationhood.

(2005:1)

Por outro lado, a legitimação do discurso patriarcal, por parte do poder eclesiástico é, segundo Edna O'Brien, o motivo pelo qual a degradação e a corrupção de valores continuam a predominar na sociedade irlandesa.

A ambiência dramática que percorre *Down by the River* concorre para o desfecho quase trágico de Mary como esclarece Sophia Hillan King:

Down by the River gathers momentum, circumstance forces the helpless Mary into contact with her father again and again until the inevitable happens... The women form a kind of chorus, and the action which they witness and comment is a terrifying and inevitable as in a Greek tragedy. (58)

A degradação moral que caracteriza o pai de Mary acrescido à sua violência e ao seu comportamento permanentemente ébrio são sintomas de uma sociedade que está doente, mas que recusa a aceitar essa realidade como confirma Betty, a vizinha que tenta ajudar Mary, no final quando afirma: "We all knew, all along...But we were dumbfounded" (DBR:251) Essa percepção aliada à hipocrisia camufla o horror e a brutalidade com que Mary é repetidamente violada pelo seu pai, destruindo-a física e emocionalmente, e que, nas palavras de Sophia Hillan King: "conspire to keep the status quo untouched" (58).

O início do primeiro capítulo que curiosamente se intitula "A FRESH CRIME" surge como um prelúdio anunciando o desfecho quase trágico da adolescência de Mary, que tal como a natureza que desabrocha é, repentinamente, suspensa por imagens de abominação e veemência:

Ahead of them the road runs in a long entwined undulation of mud, patched tar and fjords of green, the grassy surfaces rutted and trampled, but the young shoots

surgent in the sun; flowers and flowering weed in full regalia, a carnival sight, foxglove highest and lordliest of all, the big furry bees noising in the cool speckled recesses of mauve and white bell. O sun. o brazen egg-yolk albatross; elsewhere dappled and filtered through different muslins of leaf, an after smell where the poor donkey collapsed, died and decayed; the frame of a car, turquoise once; rimed in rust, dock and nettle draping the torn seats, a shrine where a drunk and driven man put an end to himself, then at intervals rubbish dumps, the bottles, canisters, reading matter and rank gizzards of the town riffraff stowed in the dead of night.

(DBR:I)

Nesta passagem, a natureza surge em todo o seu esplendor. A prodigalidade e a multiplicidade de cores e de cheiros permeiam os sentidos e invadem os instintos ocultos da alma humana. A apologia do sol quase que transforma esta passagem numa pequena ode na qual a contemplação e o louvor ao sol marca a atitude narrativa que funde humanos e divindade num plano superior ao da realidade terrena. O discurso narrativo gravita em torno desta fusão entre o divino e o terreno, entre o divino e o secreto estado da alma.

Contudo, a contemplação extasiada da natureza é cortada abruptamente por visões de podridão e de decadência. O cheiro putrefacto a morte e a podridão surge, também, iluminado por este sol que encadeia e que revela um outro lado da natureza. Assim, é também a alma humana! A atmosfera de presságio sugere implicitamente a antecipação de algo trágico.

Por outro lado, e a nosso ver, o uso da técnica da antecipação confere à estrutura narrativa um certo sentido vivo de unidade e de intensidade dramática que se traduz no levantar do véu, só um pouco e dum só lado. Esta atitude narrativa, ao contrário do que se possa pensar, não destrói as expectativas que o/a narrador/a deseja criar nos seus/suas leitores/as antes, aguça o seu desejo e acompanha-os/as ao longo dos capítulos e as sucessivas antehcipações contribuem, deste modo, para a concatenação do conjunto.

A escolha de palavras como *“died and decayed”* (a aliteração do som d que incute à passagem um ritmo ascendente que sugere a ideia de um processo de degradação contínua); ou de *“rimed in rust rubbish dumps”* (o arrastar degradado sugerido pela aliteração do som r) reforça o lado obscuro da natureza que procura discretamente passar despercebido. Há como que um sussurro da degradação moral e corrupção de valores éticos que parece atingir também as pessoas e que é expressa na seguinte frase: *“a shrine where a drunken and driven man put an end to himself.”* A alusão ao suicídio (físico e espiritual) palpita numa surpreendente mistura do religioso com o profano insinuando a descrença e uma possível deterioração dos valores e dos princípios religiosos.

Esta mistura do profano com o divino traduz a perspectiva crítica de Edna O'Brien face à Igreja Católica e à sua incapacidade de dar resposta e soluções para os problemas que afligem aqueles que nela acreditam. Perpassa, igualmente, a sensação que tudo isto é facilmente confundível. A degradação humana e moral é invisível porque sofrida na clandestinidade. Tal como o lado podre da natureza que, por vezes, ofuscado pela luz do sol, não se vê porque a perspectiva do que se vê é filtrada por outro olhar como sugere o prólogo deste primeiro capítulo.

Por outro lado, é interessante notar que esta passagem sugere, igualmente, a possibilidade desta bipolarização visual corresponder à descrição de Mary e de seu pai. Mary é uma adolescente com o seu corpo a desabrochar tal como a natureza pujante que a rodeia. O desabrochar da natureza sugere e antecipa implicitamente o desabrochar da sua adolescência que é arrebatadamente destroçada pelo comportamento violento e imoral do seu pai. Paralelamente, a violação de Mary é praticada na clandestinidade, longe do olhar dos outros e de muitos que fingem não ver nem saber julgada pela crítica dura da Igreja e daqueles que se dizem portadores de valores cristãos como explica novamente Sophia Hillan King:

Part of the reason for everyone's reluctance to believe in the horror under their eyes is that they feel compassion for Mary's father, James McNamara, and cannot think beyond his obvious loneliness which so clearly needs his daughter's presence. He is their neighbour; they believe they know him. They cannot bear to believe that he is carrying on an incestuous relationship with his daughter. (58)

O'Brien, no seu livro autobiográfico *Mother Ireland*, recorda como os valores religiosos impregnavam qualquer gesto, qualquer pensamento por mais simples que ele fosse:

Life was fervid, enclosed and catastrophic. The spiritual food consisted of the crucified Christ. His passion impinged every thought, word, deed and omission, and sometimes in the wild fancifulness of childhood it was as if one caught sight of Him on a hill stretched upon a Cross betwixt two thieves, with women at the foot of it, gnashing and sweeping.

(MI:43)

A natureza e a estrada, testemunhas deste "Fresh Crime", surgem no extracto abaixo como elementos denunciadores de outros crimes mas cuja leitura é indecifrável tanto para Mary como para o seu pai, James MacNamara. Interessante notar a personificação da estrada através do uso do adjetivo "somnolent" e, tal como as heroínas desta trilogia, "silent", "yet with a speech of its own."

The road silent, somnolent yet with a speech of its own, speaking back to them, father and child, through trappings of sun and fretted verdure, speaking of the old mutinies and a fresh crime mounting in the blood.

The man carried a measuring tape – one he had borrowed- the girl, a tin can to collect black berries. It was too early, berries on the stalks showed rawly pink, little excrescences purposing to come forth in a pained fruition.

(DBR:1,2)

Similarmente, a passagem transcrita revela e antecipa o desenlace trágico de Mary. A expressão adverbial “too early” aponta para a imaturidade da amora, que num rasgo de impetuosidade e de insaciabilidade é colhida antes do tempo. A comparação implícita no trecho acima insinua que Mary, tal como uma amora, é violentamente arrancada da sua adolescência (através da consumação do acto de violação) resultando o seu amadurecimento como mulher e na sua precoce gravidez “in a pained fruition”.

A passagem que se segue é, a nosso ver, bastante significativa na medida em que ela introduz, de uma forma brutal e agressiva, a personalidade pífida de James MacNamara. No entanto, e dada a sua relevância como trecho elucidativo e pertinente no contexto da Comunicação Não Verbal onde a exposição do corpo é transposta para uma esfera transgressora, permitimo-nos, pois, proceder à sua total transcrição, porventura um pouco exaustiva, mas simultaneamente determinante para ilustrar os nossos propósitos.

Por conseguinte, a alternância entre trecho e subsequente análise será o método adoptado. Cremos ser este o processo mais adequado para evidenciar os pontos cardeais que sustentam e orientam a construção deste trecho narrativo.

‘And after the spuds, comes the strawberries,’ he says and starts then to feel the stuff of her dress, pinching the bodice underneath it. In the instance of his doing it, she thought she had always known that it would happen, or that it had happened, this a re-enactment of a petrified time. To impede him she stood up and made fidgety bustly movements, remarking that they had better be getting back, pretending not to notice the snapping of the elastic, his jesting with it, allowing it to snap back and forth, jesting of flesh and ruched thread, then not that at all, a hand on the gusset, his splayed hand lifting her up and off, like it was the swing boats, going out, out, a sherbety feeling, out into the cumuli of space.

(DBR:4)

Esta passagem é extremamente táctil. A repugnância provocada pelos gestos lascivos de James MacNamara caracteriza este segmento onde o corpo de Mary é despojado da sua integridade. Em oposição a este instante onde o palpável invade o corpo de Mary, condensado na expressão repelente: “starts then to feel the stuff of her dress,” há a suspensão do momento, e o pensamento de Mary imobiliza-se, pairando no ar, chamando à memória outros momentos idênticos àquele, agora embaciados meio ofuscados pela passagem do tempo. Há como que a sensação de este ser um decalque de outros já vividos: “this a re-enactment of a petrified time.”

Depois, o pensamento acorda, meio estremunhado e irrompe a suspensão da memória e o corpo de Mary reage através de uma sucessão de movimentos: “To impede him she stood up and made fidgety bustly movements.”

No entanto, o outro corpo ignora os gestos de defesa do corpo de Mary, redobrando o ataque, agora mais vigorosamente, como se dominasse uma rebelião. Os gestos são mais intensos, mais frontais: “not to notice the snapping of the elastic, his jesting with it, allowing it to snap back and forth, jesting of flesh and ruched thread...”

À medida que o grau de excitação do pai de Mary aumenta, a atitude de voyeur prolonga-se e, a mão de James MacNamara protagoniza agora o acto de violação que se irá seguir. A mão sobe pelo corpo de Mary: “then not that at all, a hand on the gusset, his splayed hand lifting her up and off...” controlando e paralisando todos os seus movimentos.

‘Is that nice?’

‘I don’t know.’

‘Is that nicer?’

‘I don’t know.’

‘What are little girls made of?’

‘I don’t know.’

‘Sugar and spice an all things nice – say it, say it , Mary

‘Sugar... and spice... and ...and...’ the voice growing pipey and the mountains and sky bumping into one another.

‘Say it...Say it.’

(DBR:4)

A predominância de elementos de prosódia retratados no crescente estado de agitação é notável, do ponto de vista de construção frásica, reflectindo-se no uso do grau do adjectivo que traduz o aumento de excitação: ‘Is that nicer?’ A intensidade do tom de voz modifica-se à medida que o acto de penetração se concretiza, traduzindo-se na respiração ofegante de James MacNamara e na sua excitação que se prolonga na repetição: ‘say it, say it. ‘

A insistência na voz de James para que Mary repita estas palavras como uma espécie de estímulo sexual se tratasse denuncia a sua personalidade deformada, que transforma este acto sórdido num jogo infantil: ‘Sugar and spice an all things nice – say it, say it, Mary’.

Mary, com a voz entrecortada, não pelas lágrimas, mas, pelo impacto do corpo do seu pai no seu repete a lengalenga num ritmo descontínuo. A visualização do acto de violação é notória na quebra do discurso de Mary. As palavras saem como pedaços estilhaçados pela violência que é exercida sobre o seu corpo. A repetição da conjunção ‘and....and...’ caracteriza o estado traumático em que Mary se encontra. O momento de bestialidade simbolicamente resumido na frase: “and the mountains and sky bumping into one another”, onde o movimento oscilatório do corpo de James MacNamara mistura o terreno (the mountains) com o espiritual (sky) profanando desta forma a ordem e o equilíbrio da natureza.

O jogo de palavras, ou a lengalenga que o pai de Mary a obriga a dizer provoca um efeito de estranhamento nesta passagem. Há como que a intrusão do grotesco que transforma este momento numa cena absurda, demasiado chocante para poder acontecer:

'We'll lose our fish,' she says.

'He has the worm...He's okay, come,' he says, the voice softer now hiving up her dress and walking her backwards, his arms cumbent so that she has to droop on them, her eye catching an old Ovaltine tin with a picture of a lady with a saffron mantilla, veering her away from the light, onto a cushiony incline with a ring of gorse above it, his figure falling through the air, an apotheosis descending down into a secrecy where there was only them, him and her.

(DBR:4,5)

Este extracto, tal como o anterior, prima pela duplicidade que o discurso de James MacNamara se reveste. O contexto em que este diálogo se desenrola – uma cena de pesca – acentua a morbidez do comportamento paternal e a inocência de Mary perante o significado dúbio que as palavras adquirem, como por exemplo, a palavra, "fish" ou "worm". Mary é, sem dúvida, o peixe, ou o isco apanhada pela sua própria ingenuidade.

O consumir do acto de violação é, mais uma vez, representado por elementos prosódicos, componente da Comunicação Não Verbal, e que sugestivamente espelhados na intensidade da voz ou da respiração do pai de Mary: "the voice softer now", indicando a mudança de posição de James MacNamara, prestes a consumir a violação.

A duplicidade da afirmação: 'He has the worm...He's okay, come,' remete-nos para o desnivelamento dos discursos em questão. Por um lado, e para Mary, o pai refere-se à situação circunstancial de uma cena típica de pesca. Mas, James Macnamara refere-se à outro tipo de pesca: Mary é "the worm", o isco, e "He" é o peixe, ele próprio, prestes a "comer" o isco.

A selvajaria e a insaciabilidade sexual contida no excerto acima são indiscutivelmente chocantes. A arquitectura deste extracto é traçada na alternância de gestos: "hiving up her dress" no revezamento de posições sexuais: walking her backwards" na sobreposição de corpos: "his arms cumbent so that she has to droop on them", na prepotência da postura masculina: "his figure falling through

the air” e, finalmente, no tons de terror e bestialidade que compõem esta cena brutal.

O movimento dos corpos forja a cena grotesca do acto de violação e o corpo de Mary quase se funde com a paisagem, desenhando, por comparação, gatafunhos históricos retratados no Acto de União ou na violação de mulheres irlandesas por soldados ingleses durante este período de ocupação.

Interessante, reparar que nesta passagem, como em momentos anteriores, há a presença dos pronomes pessoais “he/she” e a ausência de nomes. Intencionalmente ou não, este pormenor parece apontar para uma abstracção e conjuntamente para a intemporalidade da situação. A desvinculação a qualquer tipo de nome sugere implicitamente, na nossa opinião, a possibilidade da relação de incesto retratada poder ocorrer em tantos outros sítios ou que ocorreram e que nunca foram denunciadas.

Darkness then, a weight of darkness except for one splotch of sunlight on his shoulder and all the differing motions, of water, of earth, of body, moving as one, on a windless day. Not a sound of a bird An empty place, a place cut off from every place else and her body too, the knowing part of her body getting separated from what was happening down there.

It does not hurt if you say it does not hurt. It does not hurt if you are not you. Criss-cross waxen sheath, uncrissing, uncrossing. Mush. Wet, different wets. His essence, hers, their two essences one.

(DBR:5)

A suspensão do tempo, a eternidade do momento, a petrificação da memória no espaço e no tempo, a separação do corpo, a inconsciência do que se passou, a vergonha e, sobretudo, a dor, uma dor imensa que penetra a própria alma que separa Mary do resto do corpo: “It does not hurt if you say it does not hurt. It does not hurt if you are not you.”

A dissociação do corpo da mente é reveladora do estado de choque que imobiliza Mary. Os sentimentos e os sentidos estão completamente baralhados. A

fusão de essências corporais, dos fluidos, a humidade dos corpos, tudo conflui para a gradual consciência de que algo surreal ocorreu: A repugnância do acto cometido pelo seu pai transparece na seguinte frase: “His essence, hers, their two essences one.” A ausência de qualquer tipo de verbo nesta frase demonstra, na nossa opinião, o carácter inarticulável do discurso de Mary face ao sucedido. O acto de violação é como que suprimido do discurso através da inexistência do verbo.

Daqui para a frente, a vida de Mary transforma-se num inferno. O medo e o terror instalam-se no seu quotidiano e a imagem do pai persegue-a para todo o lado: “It is like that. Everything and everyone is liable to attack her” (DBR:12).

Paralelamente as investidas sexuais de James MacNamara continuam, intensifica-se o traço de morbidez da sua personalidade e a concupiscência do seu comportamento que adquire contornos obsessivos reflectindo-se, crescentemente, em comportamentos sexuais, diríamos, desviantes.

A passagem que se segue foi a segunda mais difícil de ler e de analisar devido ao repúdio e nojo que a mesma evidencia. Por vezes, não conseguimos mesmo chegar ao fim de tal forma é a chocante a narração da cena que se transcreve:

The whistle was like a lasso, lassoing her into the fort of trees where he stood. He wore a trench coat and a scarf down over part of his face, then the whistling grew softer, sweeter, a signal which said, ‘Don’t be afraid, you know what I’m after.’

It was pitch dark in there. Not sight, not words, only touch. Touch telling her what to do. Almosting it. Touch decreeing the momentum, of fast or slow. Her mouth not large enough. The thrust, like it might choke her, the girth that of her mother’s deodorant knob but of a different taste. Rapidity. Then volitionless. Sea foam, sea horses, a laving in her mouth and soon after, a different whistle, a curfew, to be off, to go home.

(DBR:30)

A repulsa suscitada por esta passagem é, indubitavelmente, conseguida pelas esmagadoras impressões visuais que a Comunicação Não Verbal consegue inculcar a este excerto.

O toque, vertente da Comunicação Não verbal (Haptics), é o pilar que suporta a visualização deste fragmento narrativo: “Not sight, not words, only touch”, inculcando uma indescritível violência retratada na impetuosidade dos gestos e no movimento oscilatório da cabeça de Mary. É o toque que comanda o movimento da boca de Mary acelerando ou retardando a velocidade da relação. A presença de pormenores relativos à comparação do pénis com o desodorizante da mãe confere uma maior sordidez a este momento. A intromissão da imagem maternal reafirma a assimetria desta composição como que reforçando o carácter anti-natural desta passagem. Por outro lado, não deixa de ser acutilante o modo como O'Brien retrata a repressão e o silenciamento da voz feminina ao criar esta cena de sexo oral. O pénis como símbolo do poder patriarcal responsável pela opressão e castração da mulher é sugestivamente o instrumento que sufoca Mary: “The thrust, like it might choke her, ...”

O assobio, elemento de Comunicação Não Verbal, que surge no início desta passagem como o sinal que conduz Mary até junto do pai é, também, o mesmo que lhe indica o terminus do momento de lascívia.

É uma passagem extremamente visual, incisiva e chocante. A escuridão, a noite incute um terror maior e intensifica a impotência de Mary perante o sucedido. A paralisia de movimentos que caracteriza o comportamento de Mary repercute-se na sua voz. A incapacidade de se expressar provocada pelo terror da noite e pela repugnância que sente asfixia as palavras e transforma-as em sons ociosos, estéreis, num discurso estigmatizado pelo silêncio: “(...) She was asked if she wanted something, if she wanted biscuits. She would not speak. Nothing would drag a word out of her, nor threats, not coaxing, not their kneeling down and whispering.” (DBR:31)

Novamente, e como já tinha acontecido com a personagem Josie em *House of Splendid Isolation*, o silêncio surge como uma forma de protecção.

A narração da cena de violação em casa de Mary foi, na nossa opinião, a passagem mais difícil de abordar por várias razões.

Em primeiro lugar, e devido à sua extensão, foi-nos difícil proceder à sua segmentação e isolar os fragmentos mais ilustrativos que servissem os nossos desígnios. Em segundo lugar, a análise desta passagem requereu uma leitura atenta e cuidada o que nos obrigou a relê-la várias vezes. Foi árdua, sem dúvida, esta tarefa porque nos exigiu uma contenção emocional muito forte que nem sempre foi conseguida. É um extracto poderoso do ponto de vista da construção narrativa e a frieza dos detalhes abalroou, por vezes, as nossas convicções.

As circunstâncias que envolvem este momento narrativo e que colocam Mary numa situação de desigualdade constroem a nossa actuação enquanto leitores/leitoras ao mesmo tempo que nos impelem a romper este ciclo de cumplicidade nojento. A certa altura na passagem ouve-se o pensamento de Mary que afirma: “Then no voice because it has begun and no one is coming to prevent it.” (DBR:97).

O silêncio e o isolamento que rodeiam Mary protagonizam, segundo a nossa perspectiva, as únicas testemunhas deste acto ignóbil. Neste momento, Mary toma consciência da inutilidade da sua denúncia. A incredulidade aliada à hipocrisia de um código de valores corruptos que silencia a voz daqueles que lhe resistem transforma-a numa vítima sem defesa possível.

Tal como referimos previamente a passagem é bastante extensa e como tal, iremos apenas transcrever alguns momentos mais significativos.

‘ Give your father a kiss.” When she offers her cheek he smacks it aside, and with his two fingers purses her lips until they are full. Sugar plums, sugar puss, givvus a kiss.

The voices inside her are hectic now, one saying “Don’t panic...Keep him talking then it won’t happen,” and a shakier voice saying “Tara will come... She is in the taxi now... They are passing the pillar box... They are coming near the gate... they are coming up.”

(...) every bit of stroking, hands smoothly thrusting, into the soft cool glade of unknownness. And words. The words said make no difference, they are different words, opposing words – ‘it will hurt... it will hurt’ and It won’t hurt ... It won’t hurt, mere syllables, clashing, passing one another by and dissolving in the maddened air.(...) How many minutes she could not tell.

(DBR:97)

A dimensão estática conferida a esta passagem reduz a violação de Mary, por parte do pai, a um sórdido jogo de movimentos corporais que traduzem a violência e a ignobilidade de tal acto. O repúdio representado nos movimentos do corpo do pai de Mary que se põe à sua passividade sinónimo de subserviência e à incapacidade de reagir é protagonizado na imobilidade dos seus movimentos tolhidos pelo choque. E depois, o silêncio que sufoca as palavras, mesmo os gritos que querem sair da garganta mas que não saem porque ninguém ia acreditar, porque não vale a pena....

A morosidade de O’Brien na narração destas passagens enfatiza a brutal violência em oposição à passividade e à atitude de subjugação de Mary. O corpo, o rasgar do corpo que representa a ruptura do hímen a penetração violenta provocada pela força e pelo peso do corpo do pai... E depois, o silêncio, o silêncio que infesta toda esta passagem, que asfixia, que não deixa respirar. No silêncio, onde tudo morre, a revolta, a dor, e as palavras ...No meio deste silêncio, irrompe subitamente um grito de dor que não é terminado, que é absorvido, sugado pelas paredes da casa, escondendo e calando o que poderia ser ouvido. Sobrepoem-se gemidos, uma sucessão de respirações ofegantes, um vaivém de movimentos ... O som da violência grotesca sobre o corpo de Mary é o que ressoa sobre o silêncio que testemunha e que invade o interior da casa.

Por outro lado, há a consciência da parte de Mary de que algo dentro dela se perdeu e que nunca mais poderá ser recuperado: “I will not put myself together again. It is broken now. That which was is gone.” (DBR:98)

A violência do acto de violação de Mary é retratado posteriormente pela sua amiga Tara:

In her mind she is retracing the night of the disco, going into that room, the atmosphere of terror, Mary's bruises, her clothes on the floor beside her father's shoes, things so awful that she blanked them out.

(DBR:167)

A imobilidade da focalização que eterniza no tempo e no espaço o momento da violação de Mary é cristalizada no silêncio que invade a casa. O tempo e o espaço diluem-se e fundem-se num só instante preenchido pelo vazio e silêncio, numa espécie de redemoinho onde sentimentos e palavras são centrifugados num movimento em espiral que conduz à escuridão, a um buraco escuro do qual não é possível regressar, onde as referências, as coordenadas espaço/temporais distorcem a consciência de Mary e a remetem para uma outra dimensão temporal, onde só as sensações físicas de dor permanecem e martelam a sua mente. A incapacidade de transformar este sofrimento em palavras é provocada pela sensação crescente de silêncio que irrompe dentro de si e, que sufoca, estrangula a dor que fica lá dentro, vagarosamente, a destruir lentamente, muito lentamente.

A figura de James MacNamara é execrável. Não existe qualquer vestígio de simpatia para com esta personagem apesar da tentativa infrutífera de O'Brien de, por vezes, ao longo de *Down by the River* se esforçar por mostrar o contrário como no episódio em que ele ajuda uma égua a dar à luz.

Justificando a tentativa de O'Brien minimizar a sua atitude dura contra o sexo oposto em *Down by the River*, visível na caracterização das personagens masculinas em livros anteriores como: *The Country Girls* (1960) *A Pagan Place* (1972) ou *Time and Tide* (1992), só para citar alguns exemplos mais marcantes, Amanda Greenwood (2003) escreve:

The need for resolution between the sexes further informs *Down by the River*. As I have already argued, James Macnamara is represented throughout the text not as a monster, but as a victim of social and symbolic orders along with his daughter.

(2003:90)

Esta posição é corroborada por Mary que tenta justificar o comportamento do seu pai perante as autoridades e pelo grupo de mulheres que a protege:

‘Did Cathal say why my father gave his permission?’

‘I think...The guards have been at him.’

‘He must feel bad.’

‘Do you hate him, Mary?’

‘He was the wrong father....That’s all.’

(DBR:264)

A tentativa de Mary de justificar o comportamento do seu pai evidencia, na nossa opinião, a mesma atitude de ingenuidade que a caracterizava na infância. A incapacidade de poder determinar o seu destino e de reverter a sua situação impelem-na a sentir emoções contraditórias que se debatem no seu interior. O seu corpo adolescente deformado por uma gravidez não desejada, coagem-na a adoptar um comportamento violento que se justifica pela impotência em decidir o seu destino e o controle sobre a sua integridade física e psicológica:

I don’t want to have it and I don’t want to kill it,’ she said. (...)

‘Mary...Mary... what are you doing?’ Mrs Fitz said, trying to hold her back but she did not stop to listen or to answer, her body was the answer, running it out of herself... (...) and when at last she fell onto a heap of old bicycles, the entire family were standing around but no one spoke, because of the violence that has been loose and in some ways they were afraid of her now.

(DBR:265)

A exposição do corpo de Mary como um texto que transborda de violência é, particularmente, pertinente neste momento conclusivo da nossa análise, na medida em que reflecte um das premissas iniciais em que assenta a realização deste trabalho: o corpo feminino como um texto que exige ser lido de uma forma diferente, porquanto expressivo de experiências significativamente singulares.

A inaptidão por parte da família em ler os sinais de ajuda que o corpo de Mary envia é convertida em receio, e a violência exteriorizada como um sinónimo de demência.

3. *Wild Decembers*

The two men stood in such extreme contrast to one another, Joseph in old clothes like a scarecrow and Bugler in a scarlet shirt, leather gaiters over his trousers and a belt with studs that looked lethal

(WD:4)

Esta passagem situada logo no início da obra introduz, de uma forma bastante interessante, e do ponto de vista da construção da narrativa, o modo como as personagens centrais masculinas, Joseph e Bugler, se irão posicionar ao longo da obra. A oposição estabelecida pelo contraste do vestuário simplório de Joseph, lembrando um maltrapilho, contrasta com a virilidade que transpira da “scarlet shirt” de Bugler.

Por um lado, é interessante notar a ausência de detalhes do vestuário de Joseph. Apenas depreendemos vestígios de pobreza e simplicidade que contrastam com a virilidade e força de Bugler que emanam das “leather gaiters over his trousers” e de detalhes tão significativos e simbólicos como “a belt with studs that looked lethal”. Esta descrição aparentemente tão inocente sugere implicitamente a visibilidade (narrativa) de Bugler em oposição à invisibilidade de Joseph. É fácil (para nós, leitores/leitoras) imaginar e desenhar Bugler, mas quanto a Joseph surge como uma personagem sem indistinta; apenas um espantalho sujo e roto, sem traços distintivos. A definição da personalidade de cada um esboça-se, no fundo, nesta descrição tão simples e que traduz, a nosso ver, a postura de Joseph e de Bugler face ao desenrolar dos acontecimentos.

Parece-nos bastante interessante, do ponto de vista da construção narrativa, o recurso ao suporte não verbal – a descrição de vestuário – para introduzir Joseph e Bugler. Mais do que apresentar, esta descrição assente no contraste do vestuário

sugere, de uma forma extremamente visual, a posição de antagonismo que existe entre eles. Por outro lado, esta passagem gera uma atmosfera de confronto físico que se irá travar de forma desigual, como a de dois rivais que se desafiam para um duelo, mas no qual um à partida se encontra logo em posição de desvantagem.

O estatuto narrativo atribuído a Joseph, caracterizado pela ausência de traços físicos, aponta para uma certa fragilidade que é exuberantemente superada pelo domínio intelectual que ele demonstra ao longo das nove semanas pelas quais se estende o concurso. As passagens seguintes são disso exemplo sugestivo: “It was because there had been a question as to which Greek god was conceived through a shower of gold and with Joseph being something of a Greek scholar he would know the answer easily.” (WD:53)

O clima de tensão cresce à medida que o grau de dificuldade se complica e as equipas adversárias se degladiam intelectualmente

During the lull after the first batch of questions, Derek the barman passed around plates of sandwiches as a surprise gift. It was neck and neck. Joseph and Alfie, the schoolteacher, fighting it alone because they were so erudite, those on their teams merely sitting there to lend moral support.

(WD:54)

Após a contagem dos pontos, Joseph e a sua equipa celebram a vitória e a euforia é demasiada para ser contida: “There was clapping and cheering, people rushing across to hug Joseph, to share in his victory.” (WD:56)

Estranhamente, ou não, ele apresenta-se impecavelmente vestido como podemos verificar nas passagens seguintes: “Joseph was in his best suit and white shirt with Miss Carruthers...” (WD:54)

Os extractos seleccionados enfatizam veementemente a inteligência de Joseph como um atributo pessoal e que é reconhecido e valorizado pelos outros elementos da comunidade presentes no bar. O conhecimento funciona, assim, como um factor de valorização pessoal que lhe garante a aprovação e o

reconhecimento pessoal. Joseph exalta de felicidade porque sente a sua superioridade intelectual sobre os presentes. Contrapondo-se à sua fragilidade mental, falta de virilidade e destreza física, a sua inteligência impõe-se como um forte argumento, embora temporariamente, conferindo-lhe auto-estima e popularidade. A sua anterior invisibilidade é anulada em detrimento das suas capacidades intelectuais. Paradoxalmente, Bugler assume agora esse estatuto ao ser arremessado, estrategicamente, para uma posição de espectador distante: "Every stool was taken and latecomers including Bugler had to be content to stand in the hall." (WD:54)

Em termos proxémicos, as passagens acima transcritas são bastante interessantes na medida em que elas apontam para uma relação de proximidade ou distância entre as duas personagens masculinas centrais o que deixa pressupor uma certa coreografia textual bastante sedutora do ponto de vista da construção da narrativa. A alternância da visibilidade/invisibilidade e distância/aproximação funciona como um efeito especial se quisermos empregar uma linguagem mais cinematográfica.

Nestes momentos de glória e de vitória, pensamos ser relevante observar a posição de Bugler. Aquando do início do concurso Bugler, tendo chegado atrasado, é afastado para o hall, porque agora todas as atenções se centram em Joseph. Neste campo de batalha, onde a arma é a inteligência, Joseph assume o comando e Bugler é remetido para um espaço físico distante. A vitória de Joseph e a sua supremacia sobre "Alfie," até então invencível, fortalece ainda mais a sua popularidade que atinge o seu clímax quando recebe a cadelinha como prémio. O extracto que se segue é elucidativo:

Despite the heat she (Miss Carrhutters) wore her fur fox collar and the little buttony amber eyes seemed to glare across at Alfie and the burly man with him, whispering in his ear. They were unpopular because they always came first at quizzes and at the debating societies. Always when they won they looked very

smug and shook hands with each other several times, proud of how knowledgeable they were.

(WD: 54,55)

Sentindo-se o alvo das atenções, superada a sua pequenez, Joseph sente-se extraordinariamente feliz:

(...) The crowd applauded. Stroking the delicate bone of her back, he thought he had not felt so happy or so popular in years, maybe ever. Looking at him, Breege thought, 'He's happy now...He's proud' and looking towards Bugler in the doorway she thought that he was thinking that too.

(WD:58)

Paralelamente, a focalização de Breege sugestivamente como que posicionada no vértice de um triângulo, focaliza alternadamente ora Joseph ora Bugler. Novamente a focalização narrativa desloca-se para Bugler para cimentar a sua posição de espectador para o demarcar, através da distância, do círculo de amigos que envolvem Joseph. Joseph só atinge popularidade e reconhecimento a nível intelectual porque nas restantes esferas amorosas e de negócios Bugler lhe leva sempre a melhor.

O adensar da tensão entre Joseph e Bugler agudiza-se com a troca sucessiva de missivas cada vez mais amargas e com o crescente conflito da posse das terras e divisão da montanha. Esta disputa é assumida por ambos como uma luta pela própria vida e pelos seus valores. Em *Wild Decembers*, a posse pela terra deixa de ser uma rixa entre rivais para se transformar numa causa pela qual vale tudo. Assim, e como o próprio prólogo sugere: "Fields that mean more than fields, more than life and more than death too." (WD:I).

O sentimento de usurpação perante a presença britânica e consequente expropriação de terras conduz a um mal-estar que se estende rapidamente a toda a população e que é retratada por John Coakley da seguinte maneira:

(...) the British presence in Ireland was based on a process of conquest in which foul means had overshadowed fair ones; the lands of Irish Catholics had been confiscated and the Catholic Religion has been suppressed; (...) and Britain's indifference to the terrible problems of Irish poverty had been highlighted most vividly in a failure to intervene effectively in the catastrophic famine of 1845-9, in the course of which a million people died and a million emigrated.

(2005:14)

De uma forma recorrente, tal como referimos anteriormente, ressoam, ao longo desta trilogia, ecos históricos que brotam quase instantaneamente e que nos remetem para interessantes analogias. *Wild Decembers* não é exceção.

A colagem que transpira entre a personagem Bugler, intruso que espolia Joseph das suas terras e que desvirgina Breege, e a imagem do colonizador inglês que desapropriando os habitantes irlandeses das suas terras despoja também as suas mulheres da sua honra, emerge novamente em *Wild Decembers* estabelecendo novo paralelismo entre a história da Irlanda e a luta que se trava entre Joseph e Bugler.

Inicialmente, a relação entre Joseph e Bugler surge como amistosa onde o factor solidariedade em torno de um tractor parece juntar estes dois homens. Excedendo-se na admiração por Bugler e pelo seu tractor, Joseph comenta: 'Isn't Bugler a great man,' he said, barely able to tear himself away from it." (WD:8). Por outro lado, ambos partilham momentos da sua vida assim como pequenos segredos:

'You never married,' Bugler said after a long interval.

'I nearly did... A girl called Catherine beautiful girl... she went off to be a nurse...
(...)

"They walk on and then very stiffly Bugler says, 'Oh by the way, I'd rather the engagement was kept a secret.'

'Mum is the word,' Joseph said and they parted as friends."

(WD:26,27)

É interessante notar que em certas passagens a fusão entre Bugler e o trator a que ele chama Dino, é quase entendido na obra como uma fusão entre Homem e máquina. Por vezes há, da parte de Joseph, mesmo sentimentos de ódio para com o trator que nada mais reflecte senão o ódio para com Bugler. Paralelamente, o trator funciona como um elemento de disrupção na paisagem irlandesa insinuando-se como uma presença opressora que nos remete, de novo, para a presença das tropas inglesas durante o período de ocupação quando os conflitos entre os soldados do Exército Republicano Irlandês e os Unionistas na Irlanda do Norte se intensificaram.

Esta ambivalência de sentimentos sentida pelos irlandeses perante a presença do exército inglês é sugestivamente recordada por alguns membros do E.R.I e que Peter Taylor que transcreve no seu livro, *Behind the Mask: The IRA and Sinn Fein*, os momentos mais significativos da génese destes dois movimentos bem como a história de muitos homens e mulheres que cresceram entre bombas e estilhaços como ele nos conta:

Many of those who subsequently joined the IRA and spent much of their young lives in jail were still in short trousers. The sudden appearance of soldiers on their streets in Belfast and Derry was a cause of great excitement. Their childhood heroes had come to town. Gerard Hodgkins had always wanted to join the army.

(...) *It was great. I remember one Saturday afternoon (...) and we were actually there sitting in the back of one of with these soldiers and just chatting away to them, drinking tea and having a bit of banter.*

I suppose you were mesmerized in a way. You weren't looking at them and saying, "Well you're British and I'm Irish and you're the enemy," or anything like that.

(1997:74 -75)

A atmosfera inicial, tal como em *Wild Decembers* era de grande excitação e de entusiasmo. As tropas inglesas significavam o acabar das casas incendiadas

pertencentes a famílias católicas. A visualização da farda inglesa, das armas às costas representava a manutenção da paz e, sobretudo, o fim dos distúrbios nocturnos como recorda Richard McAuley:

I remember thinking, "Thank God." I think like most people, I was very glad to see them because houses and streets were being destroyed and people were being killed. There was no way of defending the areas against that.(...) Seeing British soldiers on the street, I got this sense that there's someone there now to protect us, to defend us against these incursions into our area.

(1997:75,76)

No entanto, e à medida que o tempo passa, o sentimento de independência latente durante o período conturbado dos anos sessenta desperta e a presença das tropas inglesas é repudiada e o ódio contra o colonizador cresce gradualmente, tal como em Joseph, que pressente em Bugler um inimigo que veio para ficar:

What's the hurry...What I say is true...The Shepherd is number one and very soon he will be growing rye...Rye fields in Cloontha and cranberries on his marshy land. I have it this evening from his very own lips. (...) tricky Micky means to take us over...treasons, stratagems and spoils.

(WD:43)

Em *Wild Decembers*, o bar, como um espaço público onde se desenrolam pequenos episódios da vida quotidiana dos habitantes de Cloontha, assume ao longo da narrativa uma função bastante importante, já que portador de significado:

It was in Nelly's Bar that Joseph and Bugler finally came face to face. They had exchanged heated words up by a dumper and again at the garage when Bugler tried to return a cheque that Joseph had sent him.

(WD:102)

Convém aqui lembrar que a percepção do conceito espaço é bastante importante assim como o modo como O'Brien o explora nesta trilogia. Ele é profundamente significativo porque determinado pela cultura em que se insere; desta forma, é interessante realçar a importância que os espaços públicos, por exemplo, o cabeleireiro, a boutique onde Breege compra o vestido, detêm na entabulação de relações dialógicas entre o texto e os/as leitores/as, apelando para novas teorias de leitura de textos, que se constroem progressivamente através do emprego de elementos não verbais que interagem continuamente uns com os outros a fim de gerarem perspectivas diferentes de leitura e da noção de escrita feminina. É aqui que reside a originalidade e a capacidade inovadora de O'Brien ao coadunar de uma forma harmoniosa a diversidade dos suportes não verbais para criar, na nossa opinião, um novo conceito de escrita feminina.

A exploração de áreas ligadas à comunicação não verbal – ao uso da linguagem corporal como expressão dominante da voz e da identidade feminina que prevalecem na construção da textura narrativa e para o gerar de novas formas de leitura, parece-nos seguramente ser motivo para considerarmos esta trilogia como um exemplo pertinente no tocante ao uso e exploração da Comunicação Não Verbal no campo literário. Neste sentido, parece-nos relevante expressar a opinião de Hall sobre a importância que o/a escritor/a detém na decodificação e interpretação da percepção espacial como um meio de estabelecer uma relação de transacção com a sua audiência:

(...) the transactional psychologists have demonstrated that perception is not passive but is learned and in fact highly patterned. It is a true transaction in which the world and the perceiver both participate.

(...) When the writer succeeds, there is a close register between his descriptions and his reader's own sensory pattern since writers evoke special images in the reader. (59, 60)

Associada à ideia de espaço público, “Nelly’s Bar” assume-se, também, como um pequeno território. É o local onde se encontram diariamente os homens de Cloontha para partilhar vitórias e derrotas: “But it was in Nelly’s Bar with its artefacts, its old stone crocks and its three china sleeping dolls, that Bugler would confront him and make a mockery of him.” (WD:102)

Por um lado, o bar funciona, igualmente, como uma testemunha do estado de demência que vai atacando progressivamente Joseph até se transformar em loucura. Por outro lado, é também aqui que se trava o primeiro confronto físico entre Bugler e Joseph, ironicamente, onde anteriormente Joseph tinha sido aclamado como um vencedor. Agora, ele é duramente derrotado pelo seu antagonista e alvo de troça por parte de quem assiste. O sentimento de fragilidade física de Joseph é fortemente acentuado nesta luta onde a opulência de Bugler se impõe de uma forma quase brutal. Mais uma vez, a postura, os movimentos do corpo de Bugler se traduzem numa ameaça: “Were you trying to say something to me?” Bugler said, strolling down the bar to where Joseph sat.” (WD:102).

A expressão “strolling down” sugere imediatamente a ideia de intimidação, contrapondo e expondo a pequenez e mediocridade de Joseph. A superioridade física de Bugler é exposta numa sequência de gestos e movimentos corporais que exprimem toda a sua corpulência e masculinidade, mas também, toda a sua fúria e revolta que resulta do facto de se sentir um estranho, “an exiled”:

‘Well one of them is back,’ Bugler said, taking him by the lapel and jerking him up. He struck him, then, not a hard blow, more a gesture of vindication and disdain and taken so by the surprise Joseph stumbled up and hit blindly, aiming at the torso and soon they were pegging into one another, chairs kicked back....

(WD:103)

Neste momento de confronto físico, onde o gesto, assume uma interpretação bastante significativa: “more a gesture of vindication and

disdain...”, Bugler assume dentro deste espaço, no qual ele é considerado um estranho, o papel de colonizador “an exiled”, já que a família de Bugler trabalhava para os senhorios: “Your half is only yours because your people worked for the landlords...they were bailiffs... they were hated. That’s why most of them emigrated...?” (WD:103)

O espaço onde ocorre a luta entre Joseph e Bugler é curiosamente um local público frequentado pelos habitantes de Cloontha: o bar; e, singularmente, o espaço onde Joseph tinha anteriormente exibido os seus dotes intelectuais. Em termos culturais, o bar afirma-se, igualmente, como um espaço de afirmação social, onde o mérito pessoal é reconhecido pela sociedade pressupondo a noção de território e espaço de afirmação pessoal.

Assim, não é de estranhar que Bugler, como um estranho, seja mantido à distância pelos outros elementos da comunidade. Este afastamento poderá, em termos proxémicos, ser entendido como uma tentativa de repelir alguém que vem de outro país, e que não é bem visto nem aceite. Implicitamente, poderá sugerir a exclusão de alguém que não partilha os mesmos valores.

Contrariamente, Breege sente-se atraída por Bugler. Tal como o tractor, Bugler é forte e masculino: “She shrunk back from them, looked at the machine and then climbed up on it because all she wanted was to have got up and got down and vanish.” (WD:6)

A operacionalização do tractor como um fetiche que desponta a sexualidade latente de Breege é incontestavelmente conseguida neste trecho onde a voluptuosidade do corpo feminino imprime uma ambiência de volúpia e de erotismo ao encontro entre Bugler e Breege.

Through the back of her thin blouse one hook of her brassiere was broken and Bugler would see that. A red colour ran up and down her cheeks as if pigment was being poured on them. It was like being up on a throne with the fields and the low walls very insignificant and she felt foolish “

You're OK... You're OK... It won't run away with you, Bugler said softly and leaned in over her. Their breaths almost merged.... (...) He saw her agitation, saw that she was uneasy.

(WD:6)

A passagem em questão aponta, mais uma vez, para a articulação entre a linguagem corporal e o conceito de proxémica, complementando-se entre si, inculcando a este encontro entre Bugler e Breege uma atmosfera de sensualidade e sedução que perpassa através de pormenores ínfimos como *"one hook of her brassiere was broken"*. O colchete partido do soutien é o elemento erótico que despoleta toda a excitação sexual gerada neste encontro. O pensamento de que Bugler irá ver para além da sua camisa, desperta a sua sensualidade, agitando Breege, estimulando a sua sexualidade.

A presença do elemento *"voyeurism"* incute a esta passagem uma dose de voluptuosidade transparente nas respostas que o corpo dá perante os estímulos com que é confrontado. Neste momento, tudo se passa ao nível de impressões sensoriais, que se traduz pela expressividade corporal, pela postura dos corpos entre si e pela sua orientação: *"and leaned in over her"*.

A quase fusão dos seus hálitos remete-nos para a noção de *"personal bubble"* e consequentemente para a receptividade de Breege face a este momento de aproximação. Bugler capta através do olhar a agitação de Breege que reage instintivamente desta forma à postura do corpo de Bugler sobre o seu. Interessante, também, o modo como o seu embaraço é traduzido pelo enrubescimento das suas faces: *"A red colour ran up and down her cheeks"*.

Este excerto é, segundo a nossa perspectiva, um exemplo inquestionável da afirmação do corpo como um texto cuja significação é lida por Bugler, procedendo assim à desconstrução dos sinais que o corpo emite. A troca de olhares, a leitura do rubor de Breege, da sua inquietação, a receptividade de Breege à aproximação de Bugler, a respiração ofegante, todos estes pormenores contribuem para que o corpo feminino se insinue como um texto pronto a ser lido e decodificado. Neste sentido, a Comunicação Não Verbal, como estratégia narrativa, valoriza e

intensifica a sugestibilidade de decifrar o corpo feminino como um texto que ambiciona insinuar-se irreverentemente.

Paralelamente, elementos de rapsódia, como a intensidade e a modalidade da voz de Bugler provocam determinadas sensações em Breege e que são extremamente relevantes neste contexto de aproximação. *"You're OK... You're OK... It won't run away with you, Bugler said softly..."* O corpo reage instintivamente, desencadeando um misto de sinais corpóreos que são decifrados por ambos, facultando a proximidade física entre Bugler e Breege que se irá construindo gradualmente ao longo da narrativa até atingir o seu clímax.

Lentamente e gradualmente, Breege deixa Bugler penetrar no seu território pessoal o que deixa antever a posição de Breege como elemento activo nesta relação amorosa.

Sophia Hillan King refere em *"On the Side of Life: Edna O'Brien's Trilogy of Contemporary Ireland"* a atmosfera mágica que envolve este primeiro encontro, utilizando a expressão *"magical realism"* para designar esta ambiência que perpassa toda a narrativa e que inclui personagens patéticas e maldosas como Crock ou as irmãs Reena e Rita. Nas suas palavras:

Throughout this novel, as in *Down by the River*, a strong element of magical realism pervades the narrative, as if this were a story by the Brothers Grimm that is being played out everyday life. There are such evil characters as the Crock, at once pathetic and menacing in his Caliban-like revenge upon the beautiful and good girl he covets for himself, and the siren sisters, Reena and Rita, who lure and seduce men, including Bugler, and then blackmail them into parting with their property and goods. There is also a thread of poignantly joyful magic in the relation Between Bugler and Breege, from the time of their first meeting when Bugler shows Joseph and his sister the wondrous tractor. (62)

De idêntica forma, as irmãs Reena e Rita adoptam uma posição de liderança na relação que encetam com Bugler. Ao assumirem a posição de sujeitos activos no processo de sedução, violam as regras de comportamento estabelecidas,

perfilhando-se, deste modo, como prevaricadoras e logicamente à parte da comunidade onde vivem.

O fragmento seguinte é elucidativo do que acabamos de dizer e, de certa forma, antecipa o episódio da violação que preparam, minuciosamente e maliciosamente a Bugler em sua casa.

The sisters surpassed each other in praise of it, standing back from it, then close up to it, tweaking it as they might a baby. Next, they excused themselves cravenly for being so excited but confessed that it wasn't everyday such a fandango appeared in the parish. At each and every opportunity they touch it, then touch Bugler as if both were interchangeable.

(WD:15)

O modo como as duas irmãs se posicionam em relação ao acontecimento de Clootha – o tractor de Bugler – é, por transferência, idêntico ao modo como elas se tentam aproximar de Bugler. À aproximação gradual que é sugerida pela reacção inicial “standing back from it,”, segue-se “then close up to it,” indicando a orientação espacial dos seus corpos em direcção ao tractor, que curiosamente surge sempre sob a forma de pronome pessoal “it”. Aliado a este aspecto, destaque-se a graduação dos movimentos que é expressa pelas preposições de sequência temporal: “then”; “next” que enfatizam e desenharam geograficamente a redução da distância para atingir o alvo final: Bugler.

Paralelamente, a exploração do toque (Haptics) nesta passagem fornece dados interessantes para a análise da tentativa de sedução em questão. De facto, o toque como símbolo de apropriação atribui a função de agente activo às duas irmãs.

A aproximação ao tractor funciona como um teste de simulação à aproximação a Bugler, cuja finalidade é avaliar a reacção de Bugler face ao ensaio de invasão pessoal. Assim, o tractor funciona como um meio para atingir um fim.

O toque e o deixar tocar é entendido pelas irmãs como um sinal de consentimento e predispõe-as para outras investidas. Bugler transforma-se num objecto. Novamente, a iniciativa sexual é indiscutivelmente feminina. A insistência deste comportamento parece apontar para a premência de asseverar uma atitude positiva e activa, por parte das personagens femininas, no tocante à descoberta da sua sexualidade. O'Brien parece querer assim reiterar a importância da sexualidade feminina como componente integrante da identidade da mulher.

É pertinente, segundo a nossa opinião, o poder sugestivo que a visualização de um elemento simples, como um tractor pode suscitar, impulsionado o desencadear de mecanismos que despertam estímulos sensoriais que quando accionados conduzem a comportamentos transgressores exemplificados por Reena e Rita.

A excitação experimentada ao tocar o tractor antecipa, como já referimos, a cena de sedução que o aguarda na casa das irmãs e para a atmosfera de luxúria que a envolve. O estilo de “predador” que caracteriza Reena e Rita é um indício do seu comportamento e insaciabilidade sexual altamente reprovável pela comunidade de Cloontha. No entanto, esse procedimento é igualmente expressivo, do ponto de vista da nossa argumentação inicial, como uma estratégia que pretende romper com as convenções socialmente institucionalizadas. Ao subverter o esquema ideológico meticulosamente arquitectado pelo discurso patriarcal, Reena e Rita afirmam-se como arquétipos de transgressão, posicionando-se, por isso, à margem das regras e das leis que regem a comunidade de Cloontha.

Inerente a este modelo de comportamento, e segundo Tom Inglis (2000), subjaz a inversão do paradigma que molda e define opressivamente o comportamento sexual feminino na sociedade irlandesa. Assim, Reena e Rita ao adoptar um comportamento tipicamente masculino “sexual predador” (Inglis, 2000:18) subvertem a hierarquia de poder constituindo-se como uma ameaça não só perante os valores acerrimamente defendidos pela Igreja Católica (casamento,

sexualidade e reprodução) mas também perante o discurso patriarcal centrado na opressão sexual feminina, como Inglis nos elucida:

This [to be seen as a sexual predator] could unleash a fear of the social world being turned upside down, of women behaving like men. This in turn could be linked to an unannounced, repressed fear of women's sexuality which, if not controlled, could undermine if not destroy culture and society.

(2000:18)

O receio que a comunidade de Cloontha sente perante a presença destas duas irmãs e da possível contaminação de valores que a sua conduta possa suscitar, conduz, indiscutivelmente, à exclusão de Reena e de Rita. A este respeito, Inglis, de novo, afirma:

Foucault, Said and Girard provide key insights into the structure and operation of power, particularly the process by which those who resist and challenge normative order are made infamous, pilloried and demonized. Weak, marginal women, particularly those who refuse to be domesticated and are sexually transgressive, have always been vulnerable to becoming scapegoats, to being seen and labelled as some kind of demon, and to being punished for social and moral decay.

(2000:18)

O trecho que se segue é, em termos de construção narrativa, um dos mais interessantes deste livro onde o corpo de Breege é lido como um texto pelo olhar de Joseph:

He met her out on the road, but heard her footsteps before he saw her, the brazen high heels on the hot dust-baked surface. Then he saw her as he had never seen her before, a Jezebel in a clinging dress with a gash of sunburn shaped like a fish

down one side of her neck. She smiled at him to brave it out but there was no braving as she saw by his eyes.

(WD:96)

Porventura, esta é uma das mais sugestivas passagens de *Wild Decembers*. O corpo assume-se aqui, definitivamente e explicitamente, como um texto que procura ser lido e interpretado ao pormenor.

A estruturação deste momento narrativo obedece, diríamos, a um princípio bastante peculiar. Há um perfeito sincronismo entre a focalização do momento e a sua visão, o que confere uma dinâmica cinematográfica a este instante. Para além disso, o processo de projecção cinematográfico subjacente à construção deste momento (cinemascópio) cria nos/nas leitores/as a sensação de estarem presentes no local da cena. Cremos que esta técnica (anamorfose) obtida pela deformação da imagem é plenamente conseguida pela estratégia narrativa, sublimemente usada por O'Brien que consiste na simultaneidade da narração colada à sucessão de impressões em movimento onde um grande plano de Breege é dado pelo olhar de Joseph. A “câmara ” (o olhar de Joseph aproxima-se lentamente do objecto de focalização (action shot):

‘You tramp’

‘For God’s sake Joseph,’ she said and walked past him. He walked behind her studying the glints in her brown hair, trying to read her body by the suppleness of it and by the seam of one black stocking which was crooked where she had redonned it in a hurry. It was like a spider crawling up her leg until it disappeared under the flounced hem of her Jezebel dress.

(WD:97)

O uso de verbos como “studying” ou “read” sugere e avança com a ideia de que o corpo é gerador de sentidos/“meanings”, e que a construção de percepções passa necessariamente pela presença corpórea no discurso.

Por outro lado, é interessante igualmente analisar esta passagem em termos proxémicos. A posição de Breege “walked past him” como um objecto que está a ser observado e a de Joseph como o sujeito observador “walked behind her” cria a subtilidade da relação texto – audiência.

Intrínseco à construção desta passagem está o binómio He/her, o que nos remete para a oposição sujeito/objecto. A ausência do nome de Breege nesta passagem é bastante significativa. A abstracção de traços distintivos que identifiquem Breege neste extracto reflecte o modo como Joseph percepção a sua irmã – uma prostituta.

As impressões sensoriais são bastante importantes, assim como todo o processo de focalização subjacente a esta passagem. Gradualmente, e através de elementos sensitivos somos conduzidos até Breege. A relevância do uso da sinestesia, concebida como uma componente evocativa de percepções sensoriais, imprime a esta passagem uma sensualidade quase fatal que conjectura um desenlace trágico.

O vestido de Breege “the Jezebel dress”, peça de vestuário, é o elemento fulcral à volta do qual se cria uma densa e intensa atmosfera erótica, também ele gerador de alusões bíblicas. Ele transforma Breege numa mulher adúltera, pecadora. A este propósito convém aqui aludir às referências bíblicas que o nome de Breege sugere e que, segundo Sopha Hillan King, são bastante sugestivas: “Breege-whose name recalls Saint Brigid, Ireland’s own Mary-is a trembling bird among hunters, and her fragility, masking a steadfast spirit, is sketched throughout the novel in delicate and swift strokes.” (62)

Importa realçar aqui a importância que a função das diversas vertentes que constituem a Comunicação Não Verbal detêm na construção da percepção do mundo e dos significados que lhe atribuímos. Afinal de contas, é olhar de Joseph que se impõe como uma forma de domínio sobre Breege, que direccionado para o vestido de Breege e para o modo como o seu corpo o veste que o levam a insultá-la: “You tramp”.

Assim, podemos afirmar que a linguagem não verbal cria e evidencia um contexto de comportamentos em transgressão. Nesta passagem, Breege desafia Joseph e o poder patriarcal que ele representa. Esta passagem é toda ela construída à base de percepções sensoriais: “heard her footsteps before he saw her. Then he saw her as he had never seen her before...” (WD:96)

A visão é aqui o órgão privilegiado, é o olhar que gera no pensamento a ideia de “A Jezebel”, é o olhar que cria o sentido/significado, “meaning”. A mancha no pescoço provocada pelo calor do sol é o indício inequívoco de uma longa espera e Joseph lê todos estes sinais e com eles constrói uma imagem à qual lhe dá um nome – “A Jezebel”. Esta visão é acentuada pelo som dos saltos altos que, indiscutivelmente, consubstancia a imagem de prostituta aos olhos de Joseph: “the brazen high heels”.

Finalmente, importa ressaltar o espaço onde se situa a acção: “on the road.” A descontextualização do espaço sugere-nos implicitamente uma identificação de Breege com a paisagem, paisagem selvagem que de certa forma irrompe como um espaço aberto, convidando, quem passa, contribuindo e acentuando a imagem adúltera de Breege.

Relativamente à analogia que se pode inferir dos fragmentos supra, entre a paisagem (landscape) e o corpo feminino, (the body)²⁵, Catherine Nash no seu convidativo artigo, afirma:

The continued use of the notion of Ireland as female, against which male poets assert both personal and national identity, endorses and strengthens the signifying use of women in Ireland, their erosion from Irish history, and their contemporary

²⁵ Catherine Nash no seu artigo, “Remapping the Body/Land: New Cartographies of Identity, Gender, and Landscape in Ireland”, apresenta o estudo fotográfico desenvolvido pela artista irlandesa Kathy Prendergast que visa essencialmente a relação entre o corpo feminino e a paisagem irlandesa. Nash expõe o conceito de arte em questão da seguinte forma: “In her use of the map motif, she [Kathy Prendergast] raises connections between landscape and the female body, between political control of landscape and the control of female sexuality.” (230)
As fotografias são bastante elucidativas e sugerem uma abordagem muito interessante entre a cartografia e a geografia da sexualidade feminina.

silencing. The relationship between the female body and the idea of the nation in contemporary Ireland is central to the constitution and to the intersection of the Catholic church and the state in their control of women's reproduction

(Nash: 29)

A paisagem irrompe, novamente, como testemunha de um acto de transgressão, imprimindo ao encontro entre Bugler e Breege uma ambiência misteriosa e simultaneamente sedutora.

A harvest moon like an orange gong appeared over the ridge of the mountain and soon it seemed to sail down and in stately pearliness to hang above the lake, slits of moonlight creeping into the bottom of the boathouse as Bugler unties the rope, then lifting an oar he steers a slow passage through a lattice of tall bamboo and gold rushes. Water birds start up in revolt, their cries strangled signalling outrage that the night-time solitude of the lake is interrupted. A windless night, the water a mirror in which piles of moving cloud make soft expiring patterns.

(WD:192)

O ritmo musical que trespassa desta passagem sugerido pela aliteração do som "s" sugere o movimento sereno do remo nas águas calmas do lago. O silêncio e solidão do lugar fundem-se com a presença de Bugler e de Breege:

They sit facing one another, Breege directing the route, steering him away from the rocks towards the island with its tall tower as grim and admonishing as some elongated monk. Their shadows tilt and dance in the water and moonlight spills over onto her lap. They rode in silence and in silence he tied the rope to the makeshift jetty and they picked their way over the wet grass where a herd of cattle, some with wheezing breaths, were guarded by a young bull who looked as if he might charge.

(WD:192)

Do ponto de vista proxémico, este trecho é bastante significativo, já que é Breege que assume a posição de liderança dentro do barco, instruindo Bugler qual o melhor trajecto a realizar. A orientação dos corpos: “they sit facing one another” revela-nos uma relação baseada na igualdade. Curiosamente, este excerto é admiravelmente arquitectado à base dos movimentos de Breege e de Bugler o que nos permite visualizar perfeitamente este momento.

Por outro lado, a composição da paisagem com elementos eróticos, por exemplo, “tall tower”, que alude ao órgão genital masculino, a alusão à fertilidade feminina sintetizada na expressão “and the moonlight spills over her lap” ou ainda o uso sugestivo de “wet grass” sublinha o grau de efervescência que ambos sentem. A paisagem, também ela virgem, penetra obliquamente este instante de amor e paixão e a densidade erótica, que transpira da aproximação física entre os dois é crescente sugerindo a paisagem uma justaposição interessantíssima entre o clímax da aproximação e o clímax do próprio acto sexual. O prolongamento das carícias, do toque, cria no texto a sugestão da concretização do acto amoroso. A ausência explícita do êxtase final é sugerida pelo incompletamento textual da descrição que, finalmente, se concretiza na imaginação do/a leitor/a.

Notável, sem dúvida, a forma como O'Brien descreve os corpos em acção, o seu enamoramento através da sensualidade das carícias, dos gestos, do toque e do cheiro. O texto cria-se, excitantemente, através dos sentidos o que incute uma dose de irracionalidade ao acto em si e, paradoxalmente, maior sinceridade às emoções:

He finds her in the far corner, prone against it, like someone flung there, shivering with fear and cold, excitement and terror, her body a vessel with a zip of fire running through it. He is kissing her now, kissing her face full of tears. Holding her he can feel the agitation as she both rests in his arms and wrestles to get out. He smoothes and resmooths her hair, sparks of electricity shoot out of it, zoom out of it and her face always pale is blanched and votive in the moonlight. She is like one of stone figures except for her eyes which are mad and shiny. He spoke found hushed words, the two clasped bodies like one, their shadows one, and what seemed like one heartbeat hammering out.(WD: 195,6)

Em *Wild Decembers* a alternância da focalização (narrativa) constitui, segundo a nossa perspectiva, um aspecto bastante relevante, na medida em que ao conferir à narrativa uma tomada de posição, por parte de Breege, há a adoção de uma atitude crítica face à sucessão de acontecimentos e ao desenlace final

Analogamente, o ecoar de uma voz feminina na narração dos eventos pode ser entendido como uma tomada de consciência gradual de Breege como sujeito e não como objecto de desejo por parte de Bugler ou do Crock e, identicamente, como uma posse por parte de Joseph.

A atitude que este último demonstra perante a posse das terras é semelhante à que ele manifesta em relação a Breege. A compartimentação de tarefas e o afastamento de Breege dos negócios e da esfera pública solidifica a presença do elemento feminino na esfera doméstica como elemento que assegura a sua sobrevivência como homem permitindo, deste modo, a continuidade da sua vida social, frequentador do Bar e de outros espaços públicos que asseguram a perpetuação do discurso masculino.

A exclusão do espaço doméstico implica a exclusão do espaço público e vice-versa. Por outras palavras, o afastamento de Breege da esfera pública é exigido pela sua pertença à esfera da domesticidade, afastando-a assim do círculo da literacia e da cultura. Os únicos espaços que Breege frequenta são o cabeleireiro e a boutique. No entanto, e gradualmente Breege começa a sair do seu circuito de domesticidade indo ao café para dançar ou então quando passeia no tractor com Bugler.

Por outro lado, quando Breege invade a esfera pessoal de Bugler, a sua casa, é ela quem toma a decisão de o ir visitar o que indicia o início do seu processo de emancipação. Por outras palavras, o despertar da sexualidade de Breege desencadeia mecanismos até aí escondidos, latentes dentro de si mesma.

Quando Joseph descobre o seu envolvimento com Bugler e a agride com violência não é tanto por o ter traído com o inimigo mas por ter ousado transgredir e contrariar as regras vigentes que regem o comportamento da mulher na comunidade local e, acima de tudo, por ter desafiado a lei patriarcal.

Breege ao adoptar a focalização perceptiva, como mulher, um mundo governado, predominantemente, por regras masculinas e, como que pegando numa câmara, capta instantes narrativos que diríamos quase fotográficos. Acresce-se o facto de, concomitantemente, iluminar com diferentes tonalidades determinados instantes para posteriormente os etiquetar. Ao proceder à sua etiquetagem, Breege imprime a esses instantes significação. Por vezes, a descrição de uma cena é mais pormenorizada, ou mais demorada como que a chamar incisivamente a nossa atenção para detalhes que porventura nos possam escapar.

O princípio inerente a essa selecção consiste em expor a presença do corpo em movimento, em interacção com outros corpos numa extensão espacial. O modo como Breege agarra esses momentos em que a linguagem corporal se reveste de uma dimensão significativa, surpreende-nos, para em seguida nos despertar a nossa sensibilidade e curiosidade para o carácter inovador que a modalidade da Comunicação Não Verbal imprime à nossa leitura.

Conclusão

Rumando em direcção ao fim da nossa reflexão e cientes da discussão que algumas das questões abordadas neste trabalho poderão suscitar, acreditamos, no entanto, ter contribuído, de alguma forma, para a problematização de alguns aspectos que se prendem particularmente com a questão da centralidade da escrita e o silêncio no feminino.

Assim, tentámos ao longo da nossa exposição e subsequente análise da trilogia constituída por *The House of Splendid Isolation* (1994) *Down by the River* (1996) e *Wild Decembers* (1999) fundamentar a nossa premissa inicial baseada na assumpção que a Comunicação Não Verbal, mais exactamente a linguagem corporal, assume na ficção de O'Brien um estatuto inovador na medida em que não só permite uma leitura diferente, dirigindo o olhar dos/as leitores/as para determinados ângulos aparentemente inócuos mas revestidos de uma significação narrativa marcante, mas igualmente, contribuindo para a manifestação de um discurso distintamente feminino e que ambiciona impor-se como uma alternativa ao discurso patriarcal imperante.

A procura de uma voz feminina autêntica que traduza as inquietações e que reflecta as questões mais prementes que afectam o estatuto da mulher na sociedade actual²⁶ gera, naturalmente, bastante polémica. Por associação, surgem logicamente outras como: a existência ou não de uma linguagem no feminino, a

²⁶ Elaine Showalter (1981) utiliza o termo *gynocritics* para designar a tentativa de recuperar e sistematizar a produção literária feminina com o objectivo de estudar e analisar a experiência feminina nesses mesmos textos.

construção de uma identidade sexual e sua representação social²⁷. No entanto, e sem querer alargar o círculo desta controvérsia, é nossa convicção que é possível e passível de existir uma escrita feminina que signifique ou represente o modo inevitavelmente diferente de estar e de vivenciar as diversas situações com que a mulher se depara diariamente. E, na nossa opinião, esse discurso alternativo passa necessariamente pela manifestação da linguagem corporal, onde o corpo em toda a sua extensão e modalização de movimentos interpreta de uma forma bastante sugestiva e autêntica o sistema de valores que subjaz à sua existência e que valida a autenticidade desta voz feminina que acreditamos ser susceptível de modificar progressivamente de uma forma sensata e equilibrada o discurso patriarcal vigente.

Defendemos, tal como Cameron²⁸ (1990) que a subsistência de um discurso feminista não é possível de alterar de um momento para o outro e que a sua aceitação junto das instâncias político-culturais tão intensamente impregnadas de valores representativos da ideologia patriarcal não é, de modo algum, fácil sem se debater com juízos pré-concebidos marginalizando e excluindo aqueles que ousam questionar e impugnar tais princípios. Esta atitude não é compatível e a sua aceitação representa um desafio incondicional e permanente para quem continua a acreditar e a advogar que a manutenção da liberdade individual não é, nem nunca poderá ser, conciliável com uma sociedade estratificada em diferenças entre os sexos, na alienação e no não reconhecimento dos direitos humanos básicos, alicerces de uma sociedade fundada na constituição igualitária de direitos cuja prioridade é a construção de um mundo mais justo, onde a diferença é sinónimo de enriquecimento e não de discriminação.

Partilhamos, igualmente, a posição que a viabilidade de um projecto de produção literária feminina apresenta concomitantemente alguns riscos e desafios.

²⁷ Em *Making a Difference – Feminist Literary Criticism*, Gayle Greene and Coppélia Kahn enfatizam o papel vital “of feminist scholarship , which undertakes to ‘deconstruct’ the social construction of gender and the cultural paradigms that support it .”(1985:2)

²⁸ Cameron (1990) problematiza a questão da viabilidade de uma “écriture feminine” isenta de uma certa dose de utopia que, na sua opinião, permeabiliza algumas das ideias defendidas por Irigaray ou posições mais radicais protagonizadas por alguns movimentos feministas. (1990:11-13)

Gayle Greene (1985) justifica a existência e a necessidade de um projecto de análise e estudo dos textos femininos cuja sistematização teria como finalidade: “(...) to liberate women from the structures that have marginalized them; and as such it seeks not only to reinterpret, but to change the world.” (2)

Porém, acreditamos convictamente na sua prossecução enquanto projecto que insiste e persiste na expressão singular da experiência e vivência feminina.

Por outro lado, a centralidade do conceito espaço como elemento que contribui para a definição e modalização da construção da identidade feminina terá que ser entendido não como um núcleo gerador de discursos de poder mas, antes e definitivamente como: “a transparent place [where] we will know ourselves and each other completely.” (Alison & Blunt, 1996:6)

Os contornos que delimitam este espaço geográfico como um espaço de contestação e resistência terão necessariamente que se esbater. A visibilidade dos discursos (feminino e masculino) implica a neutralização da dicotomia público/privado.

Exemplo da nossa convicção é a vitalidade que transparece da ficção de O'Brien e que não se deve apenas ao seu estilo impetuoso, mas ao facto de O'Brien usar a Comunicação Não Verbal, mais rigorosamente a linguagem corporal, como uma estratégia de asseverar a sua experiência como mulher. Concomitantemente, a relação que ela estabelece entre o espaço geográfico e as suas heroínas erige uma teia interessante e polémica de significações como insinua Catherine Nash:

Both concepts of space and the body are open to multiple configurations. The recognition of the counterstrategic possibilities in the representation of the body and landscape that do not rely on fixed conceptions of gender, identity and space allows ideas of landscape to be figured in multiple ways. The landscape can be traversed, journeyed across, entered into, intimately known, gazed upon. (245)

Neste contexto, parece-nos urgente estabelecer pontes de diálogo entre os discursos que afluem no nosso quotidiano e que se insinuem como elementos

representativos dos diferentes modos de estar e de perceber o mundo circundante. Esta teagem de significação que se pretende autêntica no sentido de expressar a voz e a experiência heterogênea dos diversos grupos que preenchem actualmente o nosso atlas social exigem, sem dúvida, uma leitura diferente.

Os ventos da mudança sopram, a mobilidade anuncia sociedades cada vez mais multiculturais onde a diferença se afirma como um símbolo de identidade e a tolerância para com as minorias se impõe como um dever social.

Os ventos de mudança sopram também na Irlanda onde John Coakley e Michael Gallagher, tal como Lisa Smith, partilham a mesma convicção quanto à modernização e transformação da sociedade irlandesa. Curiosamente, esta evolução implica a separação dos poderes eclesiástico e político, quebrando uma aliança quase ancestral, tão remota como a história da própria Irlanda como sugere Tom Garvin no prólogo de *Politics in The Republic Of Ireland*:

The last decade of the twentieth century was a period of extraordinary political upheaval and cultural transformation. A series of huge scandals in church and state has conclusively shattered the old informal alliance of the two that existed in the Republic since the foundation of independent Ireland in 1922.(...) The European Union has become a huge factor in Irish political development. (...) Demands for pluralism have been linked with pressure for the establishment of legally enforceable rights for women, Travellers, gay people, single parents, non-marital children and racial and religious minorities. (...) the old consensual, Catholic, semi-agrarian and monistic white Ireland of a generation ago has almost disappeared.

(2005: xviii)

A brisa de esperança que trespassa este fragmento deixa antever uma conjectura económica, sócio-política que abre inúmeras possibilidades de actuação, permitindo o desenvolvimento pleno dos seus cidadãos e cidadãs. Aliado a esta perspectiva optimista há a constatação, da nossa parte, que a

crescente tomada de consciência política por parte das mulheres tem constituído um papel fundamental no seu processo de emancipação pessoal e sexual.

Paralelamente há, igualmente, a salientar o papel da educação como factor de crescimento pessoal, imprescindível, na nossa opinião, para uma intervenção positiva e construtiva no meio que nos envolve.

Esperamos que com a realização deste trabalho tenhamos contribuído para atingir algumas metas a que nos propusemos aquando do início do mesmo. Por um lado, a divulgação da autora irlandesa Edna O'Brien e a sua obra. Por outro lado, por nos termos conseguido esvaziar de tantas ideias e pensamentos que nos ocorreram quando nos comeceámos a interessar por esta autora. A riqueza da História da Irlanda, da sua cultura, da sua literatura, o fascínio que ela exerce sobre nós, o prazer que esteve subjacente à realização deste trabalho foi enorme, e a análise desta trilogia foi bastante gratificante.

Finalmente, porque entendemos que a sua forma de escrever é tão intensa e tão pertinente que ninguém pode ficar indiferente àquilo que ela escreve e sobretudo como escreve.

Tendo em consideração a pluralidade de leituras e de perspectivas de análise que a ficção de O'Brien suscita, esta dissertação pretende, acima de tudo, apresentar uma dessas perspectivas e dar o seu contributo modesto para a divulgação desta autora e da sua obra literária.

Temos plena consciência que a riqueza da sua ficção ultrapassa a dimensão deste trabalho e que muito ficou por dizer. Subjacente aos silêncios deste trabalho que, porventura, se possam sentir ou escutar, há a vontade, numa próxima oportunidade, de os tornar audíveis e de os fazer emergir da sua invisibilidade.

No entanto, se alguém se sentir tentado a ler alguns dos seus livros depois de ler esta dissertação, já valeu a pena!!!

Desejamos ainda acrescentar o quanto importante foi a realização deste trabalho para a nossa mudança e transformação enquanto pessoa e mulher.

Crescemos durante a realização desta dissertação, tomámos consciência de uma série de implicações que, na sociedade actual, a posição de ser mulher implica. Mais ainda, adoptámos uma atitude de assertividade no local de trabalho, tornámo-nos mais reivindicativas e reclamámos os nossos direitos. Tentámos, sempre que possível intervir de uma forma positiva e convicta no meio circundante, alertando os/as mais jovens para a importância da educação como um instrumento que nos permite desenvolver plenamente de modo a conquistar os nossos objectivos e a tornarmo-nos livres.

Na esfera da domesticidade, empreendemos um papel diligente ao disseminar ideias que apontam para uma conciliação de tarefas e de ideais, assentes na igualdade e no reconhecimento mútuo do valor de cada um. Cremos, convictamente, que a nossa percepção mudou relativamente à nossa forma de estar e de sentir como mulher e que nada vai voltar a ser como era antes.

Terminamos este trabalho com as palavras de Annie Leclerc que no seu artigo, “The Woman’s word,” sintetiza da seguinte maneira os ideais pelos quais lutamos e acreditamos ser possível de alcançar:

As long as we are somehow in complicity with man’s oppressions, as long as we perpetuate them on to our children, turning them into vigorous oppressors or into docile victims, we will never, never be free.

(Cameron:79)

Bibliografia

Fontes Primárias

O'Brien, Edna. *House of Splendid Isolation*. London: Phoenix, (1994) 1995.

_____. *Down by the River*. London: Phoenix, (1996) 1997.

_____. *Wild Decembers*. London: Phoenix, (1999) 2000.

_____. *The Country Girls*. London: Hutchinson, 1960.

_____. *The Lonely Girl*. London: Jonathan Cape. New York. Random House, 1962.

_____. *Girl with Green Eyes*. Reprint of *The Lonely Girl*. London: Penguin Books, 1964.

_____. *Girls in their Married Bliss*. London: Jonathan Cape, 1964; New York: Simon & Schuster, 1968.

_____. *August is a Wicked Month*. New York: Simon & Schuster, 1965; London: Jonathan Cape, 1965.

_____. *Casualties of Peace*. London: Jonathan Cape 1966; New York: Simon & Schuster, 1967.

_____. *A Pagan Place*. New York, Alfred A. Knopf, 1970; London: George Weidenfeld & Nicolson Limited, 1990.

_____. *Night*. London: George Weidenfeld & Nicolson Limited, 1972.

- _____. *Mother Ireland*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- _____. *A Scandalous Woman*. London: George Weidenfeld & Nicolson Limited(1974) 1990
- _____. *I Hardly Knew You*. New York: Doubleday & Co., 1978.
- _____. *Dazzle*. Hodder & Stoughton, 1981.
- _____. *The Rescue*. Hodder & Stoughton, 1983.
- _____. *Arabian Days*. London : Quartet Books,1978.
- _____. *A Fanatic Heart: Selected Stories*. George Weidenfeld & Nicolson Limited (1985), London: Phoenix, 2003.
- _____. *The Country Girls Trilogy*. London: Penguin Books, (1986) 1987.
- _____. *Tales for the Telling*. Publisher: Atheneum, 1987.
- _____. *The High Road*. London: Weidenfeld & Nicolson Limited (1988), London: Penguin Books, 1989.
- _____. *Lantern Slides*. London: Weidenfeld & Nicolson Limited, 1990.
- _____. *Mrs. Reinhardt and Other Stories*. London: Weidenfeld & Nicolson Limited, 1990.
- _____. *Time and Tide*. London, Viking 1992.
- _____. *James Joyce*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1999.

_____. *The Forest*. London: George Weidenfeld & Nicolson Limited (2002), London: Phoenix, 2003.

_____. *The Light of Evening: A Novel*. London: Houghton Mifflin, 2006.

Fontes Secundárias

Argyle, Michael. *Bodily Communication*. Madison: International Universities Press, 1990.

Barker, Chris. *Cultural Studies and Discourse Analysis: A Dialogue on Language and Identity*. London: Sage, 2001.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trans & (Ed.) H.M.Parshley. London: Everyman's Library, 1993.

Belsey, Catherine & Jane Moore. *The Feminist Reader*. London: Macmillan Press. (1989) 1997.

Belsey, Catherine. "Constructing the subject: deconstructing the text" In *Feminist Criticism and Social Change Sex, Class and Race in Literature and Culture*. Judith Newton & Deborah Rosenfelt. (Eds.) New York: Methuen, 1985, 45-64.

Blot, Richard. K., (Ed.) *Language and Social Identity*. Westport: Praeger, 2003.

Blunt, Alison and Gillian Rose. (Eds.) *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*. New York, London: The Guilford Press, 1994.

Buchholz, Mary. (Ed.) *Reinventing Identities: The Gendered Self in Discourse*. New York: Oxford University Press, 1999.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York and London: Routledge, 1993.

_____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.

Cameron, Deborah. *The Feminist Critique of Language: A Reader*. New York and London: Routledge, 1990.

Cixous, Hélène et Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. London: I.B.Tauris Publishers, 1996.

_____. "The Laugh of the Medusa" In *Feminist Literary Theory: A Reader*. Mary, Eagleton (Ed.) Oxford: Blackwell Publishing, 1996, 320-321

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1985.

Coakley, John and Michael Gallagher (Eds.) *Politics in the Republic of Ireland*. New York and London: Routledge in Association with PSAI Press, (1992) 2005

Cronin, Mike. *A History of Ireland* Basingstoke Hampshire: Palgrave, 2001.

Dauenhauer, Bernard. P. *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Finke, Laurie. A. *Feminist Theory: Women's Writing* New York: Cornell University Press: 1992.

_____. "Mystical Bodies and the Dialogics of Vision" In *Women, Autobiography, Theory: A Reader* Smith, Sidonie & Julia Watson (Eds.) London: The University of Wisconsin Press, 1998, 403-414.

Foster, R.F., (ed.) *The Oxford History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, (1989), 2001

Furman, Nelly. "The politics of language: beyond the gender principle?" In *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Greene, Gayle, (Ed.) New York and London: Routledge, 1985, 59-79.

Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

_____. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Letters from the Front*. Vol.3. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

_____. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. The War of Words*. Vol.1. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

Greene, Gayle, (Ed.) *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. New York and London: Routledge, 1985.

Greenwood, Amanda. *Edna O'Brien*. Devon: Northcote House Publishers, 2003.

Gupta, Akhil. "The Song of the Nonaligned World: Transnational Identities and the Reinscription of Space in Late Capitalism" In *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture* Low, Setha. M. & Denise Lawrence Zúniga, (Eds.) Oxford: Blackwell Publishing, 2003, 321-336.

Hall, Edward. "Proxemics" In *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Low, Setha. M. & Denise Lawrence Zúniga, (Eds.) Oxford: Blackwell Publishing, 2003, 51-73.

Harvey, Keith, (Ed.) *Language and Desire: Encoding sex, romance and intimacy*. New York and London: Routledge, 1997.

Heaney Seamus, "The Act of Union" In *Selected Poems 1965-1975*. London: Faber & Faber, 1980, 125-6.

Holliday, Adrian. *Intercultural Communication: An Advanced Resource Book*. London: Routledge, 2004.

Homans, Margaret. *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth Century Women's Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Houen, Alex. *Terrorism and Modern Literature: From Joseph Conrad to Ciaran Carson*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Humm, Maggie. (Ed.) *Feminisms: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.

Inglis, Tom. "Sexual Transgression and Scapegoats: A Case Study from Modern Ireland." In *Sexualities*. London: SAGE Publications, 2002. Vol 5 (1): 5-24.

Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter New York: Cornell University Press, 1996.

Jones, Ann Rosalind. "Inscribing femininity: French theories of the feminine." In *Making a Difference: Feminist Literary Criticism*. Greene, Gayle. (Ed.) New York and London: Routledge, 1985, 80-112.

_____. "Writing the Body: toward an understanding of l'écriture feminine" In *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. Newton, Judith. (Ed.) New York and London: Methuen, 1985, 86-101.

Kenan, Shlomith. Rimmon. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York and London: Routledge, 1983.

Kenyon, Olga. *Women Writers Talk*. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1989.

Kiberd, Declan. *Inventing Ireland: The Literature Of the Modern Nation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

King, Sophia Hillan. "On the Other Side of Life: Edna O'Brien's Trilogy of Contemporary Ireland.", *New Hibernia Review*, 4:2 (Summer 2000): 49-66.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

Leech, Geoffrey. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1997.

Leclerc, Annie. "Woman's word." In *The Feminist Critique of Language: A Reader* Cameron, Deborah. (Ed.) Trans. Claire Duchen New York and London: Routledge, 1990, 74-79.

Levinson, Stephen. C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Low, Setha. M. & Denise Lawrence Zúniga. (Eds.) *The Anthropology of Space and Place: Locating Culture*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

Martins, Manuel Frias. "Da Violência, da Literatura e de Nós Próprios" In *Violência e possessão: Estudos ingleses contemporâneos*. (Eds.) David Callahan, Maria Aline S. Ferreira e A.D. Barker. Universidade de Aveiro, 1998, 15-20.

Mezei, Kathy, (Ed.) *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1996.

Mill, Sara Lynne Pearce, Sue Spaul and Elaine Millard. *Feminist Readings/Feminists Reading*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Millet, Kate. *Sexual Politics*. (1970). London: Virago, 1977.

Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.

Moi, Toril. *Sexual/textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York and London: Routledge, 1985.

_____. (Ed.) *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.

Morgan, Kenneth O. *The Oxford Illustrated History Of Britain*. Oxford: Oxford University Press. (1984), 1992.

Nash, Catherine. "Remapping the Body/Land: New Cartographies of Identity, Gender, and Landscape in Ireland" In *Writing Women and Space: Colonial and Postcolonial Geographies*. Blunt, Alison and Gillian Rose. (Eds.) New York, London: The Guilford Press, 1994, 227-251.

Newton, Judith, (Ed.) *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. New York and London: Methuen, 1985.

Palmer, Paulina. *Contemporary Women's Fiction: Narrative Practice and Feminist Theory*. New York and London: Harvester Wheatsheaf, 1989.

Radstone, Susannah (Ed.) *Sweet Dreams: Sexuality, Gender and Popular Fiction*. London: Lawrence & Wishart, 1998.

Ranelagh, John O'Beirne. *A Short History of Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Rodrigues, Delfina. "A Violência da Renúncia - O Caminho para uma Identidade em Virginia Woolf" In *Violência e possessão: Estudos ingleses contemporâneos*. (Eds.) David Callahan, Maria Aline S. Ferreira e A.D. Barker. Universidade de Aveiro, 1998, 69-76.

Ruthrof, Horst. *Semantics and the Body: Meaning from Frege to the Postmodern*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Ruthven, K.K. *A Feminist Literary Study: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Sellers, Susan. *Feminist Criticism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1991.

Showalter, Elaine. "Towards a Feminist Poetics" In *Women Writing and Writing about Women*. (Ed.) Mary Jacobus. London: Croom Helm, 1979, 39-51.

Smith, Anna. *Julia Kristeva: Readings of Exile and Estrangement*. London: Macmillan Press Ltd, 1996.

Smith, Philip. M. *Language, the Sexes and Society*. Oxford and New York: Basil and Blackwell, 1985.

Smith, Sidonie & Julia Watson (Eds.) *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. London: The University of Wisconsin Press, 1998.

Smyth, Lisa. *Abortion and Nation: The Politics of Reproduction in Contemporary Ireland*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2005.

Spencer, Dale. *Man Made Language*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1980.

Taylor, Peter. *Behind the Mask: the IRA and Sinn Fein*. New York: TV Books, Inc, 1997.

Verscheuren, Jef. *Understanding Pragmatics*. London: Arnold, 1999.

Wisker, Gina (Ed). *It's my Party: Reading Twentieth Century Women's Writing*. London: Pluto Press, 1994.

Wood, David. "Identity and Violence" In *Cultural Readings of Imperialism: Edward Said and the gravity of history*. Pearson, Keith Ansell, Benitta Parry, & Judith Squires. (Eds.) New York: St. Martin's Press. 1997, 194-211.

Woodham-Smith, Cecil. *The Great Hunger: Ireland 1845-1849*. London: Penguin, (1962), 1991.

Young, Iris Marion. *On Female Body Experience*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. "A Room of One's Own: Old Age, Extended Care, and Privacy". In *On Female Body Experience*. New York: Oxford University Press, 2005, 155-170.

_____. "Throwing Like a Girl and Other Essays" In *On Female Body Experience*. New York: Oxford University Press, 2005, 27-45.

Fontes Online

Allen, Brooke. "The Last of All His Kind."

<<http://www.partners.nytimes.com/books/00/04/09/reviews/000409allent.html>>

arquivo capturado em 03.01.2002

Battersby, Eileen. "Life of O'Brien."

<<http://www.ireland.com/dublin/entertainment/books/obrieniv1014.htm>>

arquivo capturado em 09.12.2001>

Bigelow, Catherine. "The gift of the magic: Edna O'Brien's dramatic journey."

<<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/11/30/LVGTP3AISG1.DLT>>

arquivo capturado em 09.02.2004.

Bolick, Katie. "An Interview with Edna O'Brien: Passion's Progress."

<<http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2004-04-20htm>>

arquivo capturado em 09.12.2001.

Bordo, Susan. "The Body and the Reproduction of Femininity."

<<http://www.ssr1.uchicago.edu/NEWPREG/GenFam2/Bordo.html>>

arquivo capturado em 17.06.2005.

Clarity, James F. "At Lunch With: Edna O'Brien; Casting a Cold Eye."

<<http://www.partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien-lunch.htm>>

arquivo capturado em 04.01.2002.

Courtney, Joycelin. "Irish novelist describes her work over tea."

<<http://www.yaledailynews.com/article.as?AID=23792>>

arquivo capturado em 09.02.2004.

"Edna, O'Brien: Biography"

<<http://www.bedfordbooks.com/litlinks/fiction/eobrien.htm>>

arquivo capturado em 13.10.2000.

"Edna, O'Brien". In Lit Chat. [online]

<<http://www.salon.com/02dec1995/departments/litchat.htm>>

arquivo capturado em 25.10.2000.

"Edna O'Brien"

Transcript of *The Book Show*. (July 16,1992) Summer 1998. Vol. 2, No. 3

<<http://w.w.w.albany.edu/writers-inst/olv2n3.html>>

Arquivo capturado em 11.10.2000.

"Edna O'Brien"

<<http://w.w.w.irelandnow.com/heritage/literature/ednaobrien.html>>

arquivo capturado em 04.01.2002

"Edna, O'Brien : The Writer" In *New York Writers Institute online*

<<http://w.w.w.albany.edu/writers-inst/obrien.html>>

arquivo capturado em 04.01.2002.

"Edna O'Brien: Education and Background" In *BBC online*.

<<http://www.bbc.co.uk/print/arts/books/author/obrien/pg2.shtml>>
arquivo capturado em 19.02.2004.

Hungry Mind Review: An Independent Book Review. "On Tour: Edna O'Brien".

<<http://www.bookwire.com/HMR/Review/tobrien.html>>
arquivo capturado em 11.10.2000

Lee, Verónica. "Edna O'Brien: The anger of heaven is nothing to the anger of men."

<<http://www.enjoyment.independent.co.uk/theatre/interviews/story.jsp?story=377146>>
arquivo capturado em 19.02.2004.

Mantel, Hillary. "Saved from Drowning."

<<http://www.partners.nytimes.com/books/97/05/25/reviews/970525.25mantelt.htm>>
arquivo capturado em 31.01.2002.

Medbh, Maighread. "Edna O'Brien Biography - Writer of the Month."

<<http://www.LocalIreland>>
arquivo capturado em 06.03.2000

Melvy, Erika. "Edna O'Brien's 'Trptych' turns three capable women into dependent victims at the feet of a faithless Adonis."

<http://www.northbay.com/entertainment/onstage/14milvy_q9.html>
Arquivo capturado em 09.02.2004.

O'Brien, Edna. "Why Irish Heroines Don't have To Be Good Anymore."

<<http://www.partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien-heroines.html>>
arquivo capturado em 31.12.2001.

O'Brien, Edna *House of Splendid Isolation* Review.

<<http://www.lili.org/isl/Itai/ThemesBooks/obrien.htm>>
arquivo capturado em 29.11.2002.

O'Brien, Edna. *Wild Decembers*. A Reader's Guide.

<http://www.houghtonmifflinbooks.com/readers_guides/wilddecembers.html>
arquivo capturado em 10.05.2004

O'Brien, Edna. *Wild Decembers*. Review.

<http://readinggroupsguides.com/guides3/wild_decembers1.asp>
arquivo capturado em 07.05.2004

Roth, Philip. "A Conversation With Edna O'Brien."

<<http://partners.nytimes.com/books/00/04/09/specials/obrien-roth.html>>
arquivo capturado em 31.12.2001.

Vina, Mark. "Novelist O'Brien taps into unseen forces for play."

<http://www.mercurynews.com/mdl/mercurynews/entertainment/columnists/mark_de_...>
arquivo capturado em 09.02.2004.

Zacharek, Stephanie. "Down by the River" Review.

<<http://www.salon.com/april9/sneaks/sneaks9/0421.html>>
arquivo capturado em 13.10.2000

_____ "Wild Decembers"

<http://www.dir.salon.com/books/review/2000/04/18/o_brien/index.html>
arquivo capturado em 19.02.2004.